Моисей Береговский



ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

в 5-ти томах на CD-дисках

ДУХ І ЛІТЕРА

Моисей Береговский

ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

в 5-ти томах на CD-дисках

Киев 2013

ЦЕНТР ИССЛЕДОВАНИЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОГО ЕВРЕЙСТВА

М. Береговский. Еврейский музыкальный фольклор. В 5-ти томах на CD-дисках. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013.

Перед вами факсимильное издание рукописи пятитомной антологии «Еврейский музыкальный фольклор», составленной фольклористом Моисеем Яковлевичем Береговским (1892–1961). Пятитомник включает революционные песни, песни ремесленников, народные лирические, шуточные и детские песни, инструментальную музыку, напевы без слов и народные музыкально-театральные представления.

Издатели выражают благодарность
за помощь в подготовке издания:

***Эде Моисеевне Береговской*,**

Кабинету рукописей сектора источниковедения
Российского института истории искусств,

Отделу фонда иудаики Института рукописи Национальной библиотеки
Украины им. В. И. Вернадского

Издание стало возможным благодаря финансовой поддержке
The Dutch Jewish Humanitarian Fund

ISBN 978-966-378-299-7

© ДУХ І ЛІТЕРА, 2013

Когда человек поет и не может возвысить свой голос,
то приходит другой и поет вместе с ним – тот, кто способен
возвысить свой голос. И теперь первый тоже способен
сделать это. В этом и заключается тайна единения душ.
Хасидская мудрость

Представляем факсимильное издание рукописи **пятитомной антологии еврейской музыки**, составленной замечательным человеком, великим исследователем, фольклористом ***Моисеем Яковлевичем Береговским.***

Больше полувека назад, в 1960 году, погрузив в старенький рюкзак огромные тома своих трудов, Береговский привез их в Москву и представил на обсуждение в Союзе писателей. Домой в Киев он вернулся как на крыльях, забыв о бытовых невзгодах и о болезни, отсчитывающей последние месяцы его жизни. Появилась надежда на публикацию! Это был итог тридцати лет работы исследователя, вершина его нелегкой жизни...

Моисей Береговский с детства мечтал учиться музыке. Он родился в селе Термаховка Киевской области в семье меламеда и вырос в местечке Макаров. В детстве он пел в синагогальном хоре. В те годы будущий фольклорист впервые услышал многие из образцов еврейской народной музыки, которые он впоследствии запишет и включит в свою знаменитую антологию.

В тринадцать лет Моисей Береговский покинул дом отца и уехал в Киев, чтобы получить музыкальное образование. Он экстерном сдал экзамены на аттестат зрелости в 5-й Киевской гимназии и в 1915 году поступил в Киевскую консерваторию в класс виолончели профессора Фридриха фон Муллерта.

Юный студент много и увлеченно работал. Его дочь, Эда Береговская, вспоминала, что отец всегда был невероятно требователен к себе и стремился делать все как можно лучше. В годы учебы он преподавал музыку в киевских еврейских школах и гимназиях, руководил самодеятельным хором Общества еврейской народной музыки и выступал с этим хором во многих концертах. Моисей Береговский активно сотрудничал с киевским отделением Культур-Лиги и в 1920

году по поручению ее музыкальной секции организовал детскую музыкальную школу, в которой руководил хором.

После долгих лет исканий, в тридцатипятилетнем возрасте он пришел в фольклористику, которая оказалась его призванием. Большое влияние на профессиональное становление Моисея Береговского в этой области оказал знаменитый украинский фольклорист Климент Васильевич Квитка, заведовавший тогда Кабинетом музыкальной этнографии Всеукраинской академии наук (ВУАН). Под его руководством Береговский приобретал необходимые методологические навыки, начал активную работу по записи песен на идише, фонографировал и расшифровывал караимский фольклор.

В 1929 году он стал научным сотрудником открытого при ВУАН Института еврейской пролетарской культуры и заведующим Кабинетом музыкальной этнографии и музыки в еврейском быту.

Эда Береговская вспоминает: «*Каждое лето вместо отдыха отец отправлялся с фонографом в экспедицию и радовался многочисленным находкам и открытиям, записывая от разных исполнителей с помощью фонографа и на слух еврейскую народную музыку во всем разнообразии ее форм… Он записывал еврейские мелодии от писателя Давида Бергельсона и слепого нищего, живущего в Киеве с 1915 года, от колхозника из колонии Шолом-Алейхем Николаевской области и сапожника из Белой Церкви, от работницы одесской щетинной фабрики и домашней хозяйки из местечка Ушомир Житомирской области, от крымского ткача, перенявшего напев у клезмеров в местечке Богуслав, от херсонского бухгалтера, от артиста Соломона Михоэлса, от флейтиста-парикмахера из Славуты. Он спешил записать всё, что сохранила людская память, как будто предчувствовал катастрофу, которая почти поголовно уничтожит тех, кто хранит в своей памяти еврейскую музыку*».

Фонотека Кабинета музыкальной этнографии пополнялась не только за счет материалов, собранных самим Моисеем Яковлевичем. Институт еврейской пролетарской культуры находился полностью под контролем власти, и скорее из идеологических, чем из научных соображений ему передавались материалы многих важных еврейских архивных фондов и библиотек из разных городов.

В феврале 1930 года собрание киевского Кабинета пополнилось за счет фонографической коллекции ликвидированного в Ленинграде Еврейского историко-этнографического общества. Годом раньше вдова Ю. Энгеля передала в Киев личный архив композитора, а в 1940 году сюда же был передан архив З. Кисельгофа. Так в распоряжении Береговского и его сотрудников оказались записи дореволюционных экспедиций С. Ан-ского.

Тогда же М. Береговский начал работать над составлением антологии «Еврейский музыкальный фольклор». Работа продвигалась очень быстро, рукопись первого тома была завершена в августе 1932 года и отдана в печать.

Вероятно, к этому времени у автора уже сложился общий план пятитомника:

Том 1. Рабочие и революционные песни. Песни о рекрутчине и войне.

Том 2. Любовные и семейно-бытовые песни.

Том 3. Еврейская народная инструментальная музыка.

Том 4. Еврейские народные напевы без слов.

Том 5. Еврейские народные музыкально-театральные представления.

Завершив подготовку рукописи первого тома, увлеченный работой Береговский сразу же преступил ко второму. В июне 1933 г. он писал: «*Сборник печатается. У меня сейчас последняя корректура нотного материала. Текст еще не набран, так как в издательство должны были заказать специальные буквы для еврейского латинского алфавита (например, ž, š и др.). До сих пор мне не известно, имеются ли у них уже эти буквы. Второй сборник (любовные, бытовые, колыбельные и детские песни) почти готов. Я расшифровал около 200 песен для этого сборника. Сейчас переписываю их начисто, пишу примечания и скоро приступлю к введению*».

В 1934 году в московском издательстве «Советский композитор» вышел первый том запланированной антологии – «Рабочие и революционные песни».

Однако краткий период расцвета еврейской науки закончился трагически. В 1936 году Институт еврейской пролетарской культуры был закрыт, почти все его руководители и многие сотрудники арестованы.

В тот период, когда заниматься исследованиями, писать статьи и даже собирать

и записывать песни было небезопасно, когда любое неосторожно сказанное слово могло стать поводом для ареста, Моисей Береговский продолжал заниматься еврейским музыкальным фольклором. Вместо закрытого Института при Академии наук была создана небольшая организация с официальным названием – Кабинет изучения еврейского языка, литературы и фольклора, когда Береговского назначили руководителем фольклорного отдела. «*Сейчас наш кабинет в периоде реорганизации,* – писал Береговский, – *нас перевезли в другое помещение (всего 2 комнаты), строят полки для библиотеки. Когда полки будут готовы, нужно расставить вещи, распаковать и привести в порядок наше имущество и пр. и пр. Пока ведь я один. Мне должны дать еще сотрудника. Если это будет Шнайдер – то мне будет легче, она ведь знает материал*».

В этот тяжелый период, продолжая свое дело, ученый оказался почти в полном профессиональном одиночестве. «*Я на свою работу здесь жаловаться не могу,* – писал он друзьям. – *Условия работы относительно хорошие. Но меня угнетает мое одиночество в работе. Часов до двенадцати, до часу я сижу у себя в кабинете за письменным столом. Одеваюсь и уезжаю на работу – опять за письменным столом. Приезжаю домой – опять то же самое, и так изо дня в день. Не с кем посоветоваться как в крупном, так и в мелочах (по работе конечно)*».

Тем не менее, он продолжал собирать фольклор, ездить в экспедиции и работать над составлением Антологии. В 1937 году ему удалось издать небольшую брошюру, которая называлась «Еврейская инструментальная народная музыка». Через год, в 1938 году, вышла еще одна книга – сборник «Еврейские народные песни». Его авторами были М. Береговский и И. Фефер. В одном из писем М. Береговский так комментирует это соавторство: «*Наконец я уже подписал договор на издание этого сборника Укр. Нацмениздательством. Условия (материальные) неплохие, но мне навязали Фефера в компаньоны (это к почти законченной работе). Я боролся долго, /…/, но должен был сдаться*».

Моисей Яковлевич почти никогда не ограничивался работой в одном учреждении. В 1937 году он был утвержден в должности заведующего Кабинетом музыкальной этнографии Киевской консерватории и начал читать курс музыкального

фольклора на теоретико-историческом факультете. Кроме того, он участвовал в организации еврейской секции Союза советских композиторов Украины и возглавил бюро этой секции.

В последние предвоенные годы присоединение восточных территорий разделенной Польши к Украине и Белоруссии расширило географию экспедиций фольклористов, но с началом войны работа была прервана. «*Моего отца тоже призвали в армию,* – вспоминала Эда Береговская, – *но через месяц демобилизовали. Вместе с украинской Академией наук отец оказался в Уфе. Несмотря на голод, холод, отсутствие необходимых материалов, он продолжал заниматься своим делом и верил, что это нужно и важно даже в такие тяжкие времена. Он изучал башкирский музыкальный фольклор и народно-песенный репертуар украинцев, которые попали в Башкирию еще при Екатерине II*».

Даже во время войны Береговский не оставлял мыслей о своей работе и подготовленной диссертации. В 1942 году он писал: «*Я списался с Ленинградской консерваторией относительно защиты диссертации на степень кандидата. Хотел представить третий том «Еврейского музыкального фольклора» (инструментальная музыка). М. О. Штейнберг мне ответил очень милым письмом, но я не уверен, что мне теперь удастся довести до конца это дело. Имевшиеся у меня экземпляры этой рукописи остались в Киевской консерватории. У меня на руках только вступительная статья и примечания. Нотного текста у меня нет*». Возможно, благодаря тому, что во время войны идеологическое давление на науку несколько ослабло, довести дело до конца Береговскому удалось. Он защитил диссертацию в Москве в январе 1944 года.

Вернувшись в Киев, Моисей Яковлевич вновь возглавил фольклорный отдел Кабинета еврейской культуры и активно занялся любимым делом. Он совершает экспедиционные поездки по Украине (Черновицкая, Винницкая обл.) и Литве. Тонкая интуиция ученого или, может быть, сама обстановка послевоенного штетла подсказали Береговскому новое направление работы. На основе собранных материалов М. Береговский вместе с языковедом Р. Лерером подготовили к печати сборник «Еврейский фольклор в годы Великой Отечественной войны», куда вошли

не только фронтовые песни, но и песни еврейского гетто, а также несколько сказок, записанных Рувимом Лерером. Сборник не был опубликован. Его фрагменты хранятся в фондах Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского, полный же текст до сих пор не удалось обнаружить.

Нельзя не восхищаться спокойным упорством, с которым Береговский отдавался своему делу в любых условиях: в безумной атмосфере конца 1930-х годов, в страшные годы войны, в тяжелый послевоенный период он продолжал заниматься собиранием и изучением народной музыки. «*Всю жизнь он прожил в коммуналках*, – вспоминала Эда Береговская. – *Перед войной получил освободившуюся в квартире комнату под кабинет. Хорошо помню эту маленькую комнату, уставленную цейсовскими шкафами под потолок с книгами по фольклористике и истории музыки, и папину спину под матовым абажуром. А после войны кабинета уже не было, был просто письменный стол в общей комнате. И библиотеки не стало, всю истопили во время оккупации. И рояля своего тоже не было – был плохонький прокатный. Когда я школьницей, делая уроки, жаловалась, что мне мешают разговоры, отец говорил: «А ты абстрагируйся!» – и сам прекрасно умел «абстрагироваться», уходя от трудного послевоенного быта в свою фольклористику*».

В 1947 году Береговский вновь начал работать в консерватории. В этой работе он находил не только дополнительный источник дохода (в котором всегда нуждался). «*Очень рад, что это именно теперь сбылось*, – писал Моисей Яковлевич. – *Мне скучно, трудно без людей, а в консерватории я главным образом рассчитываю на студентов, с которыми смогу делиться опытом и накопленными знаниями*».

Закончив написание кандидатской диссертации, Береговский практически сразу принялся за докторскую. Темой диссертации должны были стать еврейские народные музыкально-театральные представления, составлявшие последний, пятый том антологии. Судя по письмам, к 1947 году эта работа уже близилась к завершению, но планам ученого в очередной раз помешали идеологические установки. «*Я закончу, а там бог знает, можно ли будет ее подавать*, – писал Береговский. – *Уж очень я сближаю еврейские народно-театральные произведения с западноевропейским театром 15–16 ст., в особенности с немецким, из которого*

он действительно вырос (без низкопоклонства, а просто так же, как, например, и еврейский язык относится к семейству германских языков). И нужно было им (евреям) лезть тогда в эту проклятую Германию!»

Текст диссертации Береговского, так и не был представлен к защите. Обстановка оказалась неблагоприятной не только для исследования связи еврейского народного театра с западноевропейским, но и для всей деятельности Моисея Береговского. В январе 1949 года в Киеве был арестован директор Кабинета еврейской культуры Эли Спивак. Последнее еврейское научное учреждение в СССР было ликвидировано.

Береговский был объявлен космополитом, его работы подвергли жесткой критике, повод для которой выискивался с завидной тщательностью. Ученому припомнили его тезис об отмирании фольклора, высказанный еще в 1934 году во введении к первому тому «Еврейского музыкального фольклора», который он сам к тому времени уже не раз критиковал в более поздних публикациях. Был поставлен вопрос о лишении его (как и других) научной степени.

Ученый пытался защитить себя от этого безумного спектакля. Эда Береговская в своих воспоминаниях опубликовала черновик записки, которую Моисей Яковлевич направил в президиум собрания:

«*В президиум собрания ССКУ от члена ССКУ М. Я. Береговского*

ЗАЯВЛЕНИЕ

Выступавший 13. III в дебатах по докладу В. Д. Довженко оратор Гордейчук сказал, что я считаю, что украинцам не следует заниматься музыкальной деятельностью (точных слов оратора не помню). Мне такой факт неизвестен. Полагаю, что собранию нужно было бы конкретно сказать, где и кому я высказывал подобное. Прошу президиум потребовать этого от гр. Гордейчука, иначе может быть открыт простор для всяких голословных утверждений».

Но разумные доводы ученого уже никому не были нужны. Судьба Моисея Береговского, как и многих его современников, была решена заранее. Он был уволен из консерватории, исключен из Союза композиторов, лишен возможно-

сти работать по специальности. С трудом устроился преподавателем сольфеджио в музыкальную школу, где проработал до дня ареста 18 августа 1950 года.

После долгого периода изнуряющих допросов, в феврале 1951 года Береговский был осужден за «групповую антисоветскую агитацию» и приговорен к десяти годам заключения в лагерях особого режима.

О годах, проведенных в лагере, сам Моисей Яковлевич предпочитал не писать и не говорить. Известно только, что даже в тех условиях он оставался собой – человеком с активной жизненной позицией, музыкантом и общественным деятелем. «*Всюду есть люди, и всюду можно жить*», – говорил Береговский, вспоминая об этом страшном периоде своей жизни. Ему поручили организовать хор, и он занялся этим делом с той же отдачей, которая была свойственна ему всегда. По просьбе Береговского его родственники разыскивали и отправляли ему ноты хоровых произведений, и в декабре 1953 года хор занял первое место по Озерлагу.

Здоровье ученого было подорвано. В 1955 году он был освобожден из лагеря «по недугу». Это «освобождение» не означало возвращения свободы. Он не был оправдан, не имел права вернуться домой, и прошло еще немало времени, прежде чем ему удалось добиться реабилитации. Он отправил множество писем в разные инстанции, в одном из которых писал: «*…я три раза обращался в Прокуратуру СССР с просьбой разобраться и снять с меня (так же как это сделано в отношении моих сослуживцев) те тяжелейшие, но совершенно надуманные обвинения, которые по инерции продолжают тяготеть надо мною, и трижды Прокуратура СССР отказывает мне, признавая приписанные мне обвинения, а следовательно, и осуждение по ним совершенно правильным. Однако напрасно я спрашиваю, какие же это обвинения. Это продолжает оставаться тщательно скрываемой тайной. Осуждая меня вновь и вновь (ибо каждый отказ – это повторное осуждение), мне, как и во дни Берии и Особого Совещания, не хотят сказать, за что же. Это, мол, тайна*».

Береговский вел борьбу за восстановление своего честного имени с той же непоколебимой настойчивостью, с которой он действовал всегда. В этой борьбе

важную роль сыграла поддержка Д. Шостаковича и М. Рылеева. 11 июня 1956 года он получил наконец справку о реабилитации.

Пережив две войны, голод и тяготы эвакуации, безумие периода борьбы с «безродными космополитами» и лагерное заключение, Моисей Яковлевич вернулся к делу всей своей жизни, продолжив работу над публикацией антологии еврейского музыкального фольклора. «*Последние годы отец прожил, приводя в порядок свои рукописи для передачи в архив*, – вспоминала Эда Береговская. – *Переписывал ноты, перепечатывал тексты, уточнял комментарии*».

Летом 1960 года, по инициативе известного фольклориста В. Виноградова, Моисея Береговского пригласили в Москву на заседание Комиссии музыковедения и музыкальной критики Союза композиторов СССР и попросили представить неизданные работы. И тогда, погрузив в старенький рюкзак огромные тома своих трудов, Береговский привез в Москву антологию «Еврейский музыкальный фольклор». Ему вновь казалось, что труд всей его жизни наконец-то увидит свет.

«*Вам уже всем известна цель, ради которой мы сюда собрались*, – сказал В. Виноградов, открывая заседании Комиссии. – *Речь идет о том, чтобы, во-первых нам ознакомиться с деятельностью одного из крупнейших фольклористов нашей страны – М. Я. Береговского, во-вторых, для того, чтобы сообща найти пути помощи этому фольклористу с тем, чтобы труд его жизни, большой, почетный, стал, наконец, достоянием не только его самого, но чтобы о нем узнали и фольклористы, и вся наша музыкальная общественность*».

Все участники заседания признали, что «собранные М. Я. Береговским музыкальные фольклорные записи имеют большую художественную и научную ценность», что исследования Береговского представляют значительный интерес, и активно высказывались за необходимость публикации всех его трудов. Но бюрократическая машина медлительна, а в распоряжении Береговского оставалось чуть больше года.

Он еще успел подготовить для издательства «Советский композитор» сборник, в который включил отдельные номера – песни, инструментальные произведения, напевы без слов из четырех первых томов своего пятитомника «Еврейский му-

зыкальный фольклор». Но выхода этой книги в свет он уже не дождался. Моисей Яковлевич умер от рака легких 12 августа 1961 года.

Родственники Береговского, и в особенности его дочь Эда Моисеевна, приложили немало усилий для сохранения и публикации наследия Моисея Яковлевича. Последняя подготовленная им книга была издана в 1962 году.

В 1987 в издательстве «Советский композитор» вышел в свет третий том «Еврейская народная инструментальная музыка», а в 1999 году все тот же «Композитор», уже переставший быть советским, издал четвертый том – «Еврейские народные напевы без слов». Последний, пятый том антологии – «Еврейские народные музыкально-театральные представления», где в качестве вступления помещен текст незащищенной докторской диссертации Береговского, увидел свет только в 2001 году в Киеве, благодаря киевскому Институту иудаики и издательству «Дух і Літера».

Со времени публикации первого тома антологии прошло почти 80 лет. Полностью этот пятитомник никогда не издавался. До сих пор оставался неопубликованным второй том, включающий любовные, семейно-бытовые и детские песни. Те части, которым все-таки посчастливилось увидеть свет, были изданы в разные времена и в разных странах, некоторые из них – с сокращениями. К сожалению, по существующим изданиям сложно представить себе «Еврейский музыкальный фольклор» М. Береговского как цельный труд с единой авторской концепцией, хотя именно таким его видел автор.

Мы надеемся, что данное издание поможет восстановить целостность и еще раз подтвердит историческую значимость великого труда фольклориста Моисея Яковлевича Береговского. «*У каждой мудрости своя мелодия и свой исполнитель*», – говорил рабби Нахман из Брацлава, о последователях которого и их напевах пишет Береговский во вступлении к четвертому тому антологии. С детства проникшись мудростью еврейской мелодии, Моисей Яковлевич стал ее преданным исполнителем, помог возвысить и сохранить голос многих поколений народных певцов и музыкантов.

Ольга Яковлева

Выступление М. Береговского на заседании Комиссии музыковедения и музыкальной критики Союза композиторов СССР

Я очень коротко расскажу об этой работе, о базе, на основе которой она сделана, и об основных ее принципах. Сегодня речь идет не обо всех моих научных работах в области фольклористики, а только о тех, которые связаны с публикацией материала из серии «Еврейский музыкальный фольклор», состоящей из 5 томов.

Я интересуюсь народной песней вообще и еврейской, в частности, издавна. Только с 1927 года я получил возможность приступить к более или менее систематической работе в этой области, с 28-го года я целиком переключился на фольклористику. В Академии наук УССР я последовательно работал в трех институциях: на Кафедре еврейской культуры (1927–1928 гг.), в Институте еврейской культуры (с 1928-го по 1936-й гг.) и в Кабинете еврейской культуры (с 1936-го по начало 1949-го года). Во всех этих институциях велась специально фольклорная работа, которой я руководил в течение 20-ти лет.

Уже с первых шагов мы имели возможность использовать звукозаписывающую аппаратуру, и в 1928-м году была заложена основа нашей фонотеки. В 1930-м году мы получили из Ленинграда весь фольклорный материал, в том числе и фонотеку Еврейского историко-этнографического музея, который существовал с 1908 года в Петербурге. Первая экспедиция, организованная этим музеем, была в 1912 году, за ней последовал ряд других экспедиций. Доставшаяся нам фонотека Музея состояла из 435-ти валиков. К моменту, когда Кабинет закрыли (в начале 1949-го года), наша фонотека насчитывала 1200 с лишним валиков, на которых было записано свыше трех тысяч музыкальных номеров различных жанров; кроме того, собрано было свыше четырех тысяч слуховых записей. Таким образом, у нас было семь тысяч образцов еврейского музыкального фольклора.

К подготовке серии «Еврейский музыкальный фольклор» я приступил в 1930-м году. 1-й том был напечатан Музгизом в 1934-м году. Он включает в себя главным образом рабочие и революционные песни периода 1905 г. и небольшую коллек-

цию бытовых песен, близких по характеру к рабочим и революционным песням. Второй том был подготовлен к концу 1934 года, а в 1936-м я смог добавить в него кое-что из собранного в первой экспедиции, во время которой мы осуществили записи в старинных еврейских земледельческих колониях на Херсонщине. Материал 2-го тома включает в себя любовные и семейно-бытовые песни.

3-й том – инструментальная музыка – был закончен к 38-му году. Он строился на основе примерно 800 номеров, которые к этому времени были нами собраны. К концу 48-го года у нас было уже около 1,5 тыс. записей инструментальных произведений. Том 4-й был окончен к 46-му году. Он посвящен напевам без слов. Здесь использованы мною почти все материалы, которые у нас имелись к тому времени.

Особенно трудной оказалась работа над 5-м томом, который посвящен произведениям еврейского народного музыкального театра пуримшпилям. Этот театр фактически прекратил свое существование в 1914 году. Война 1914–1918 гг., волна беженцев, повсеместное выселение евреев из прифронтовой полосы настолько разрушили быт и жизнь городов черты оседлости, что в эти годы редко когда ставились эти пьесы. Единственный вариант, записанный мной в старинной еврейской земледельческой колонии «Ингулец» возле Кривого Рога, пытались поставить в 20-м году в Народном доме. Но он был настолько не созвучен, что крестьяне не хотели его возобновлять. Это относится к Советской России. В Польше пьесы эти играли и позже. Так, вариант, записанный мной в Коломые Станиславской области в 1940 году, еще в 39-м году разыгрывался там по всем правилам старинной традиции. Однако уже в тридцатых годах было очень трудно отыскать тех, кто сохранил в памяти эти пьесы. То, что нам удалось сделать, выполнено благодаря содействию наших друзей-корреспондентов, усердно выискивавших для нас стариков, бывших пуримшпилеров, от которых мы и записали столь обильный материал, включенный в наш пятый том.

Значения самого материала я сейчас касаться не буду. Я хочу только затронуть еще один вопрос – об основных принципах моей работы. Конечно, выискивать то самобытное, то неповторимое, что есть в фольклоре любого народа, – это почетная задача, но и очень трудная. Мы всячески стремились найти то

оригинальное, что еврейский народ создал в своем народном искусстве. Однако было бы неправильно, если бы мы ставили перед собой только эту задачу. Это значило бы, что мы фальсифицируем ход истории. Мы не показали бы процесса развития искусства, если бы стремились показать только то, что нам сейчас кажется самобытным. Попробую привести такой пример. Синагогальная музыка более древняя по своим корням, чем бытовой еврейский фольклор. Как известно, вероятно, всем, язык идиш, на котором разговаривает большая часть евреев Европы, возник в XII–XIV столетиях на основе германских диалектов, древнееврейских элементов и впоследствии – славянских. Из сплава этих трех элементов и возник язык. Естественно, что отыскивать в народном искусстве в этом новом языке такие же древние корни, какие могли остаться в синагогальном пении, возникшем 2–3 тысячи лет тому назад, было бы совершенно нецелесообразно. Если исследователь ставит перед собой задачу показать древнейшие элементы синагогального пения, это можно считать вполне оправданной задачей. Но мы знаем и такое явление: до нас дошли документы, свидетельствующие о том, что начиная с XV столетия вплоть до наших дней идет острейшая борьба раввинов с канторами, которые беспрерывно вводят в синагогальный репертуар мелодии популярных песен, популярные мелодии своего времени. Раввины кричат, что этого делать нельзя, а канторы вводят, ибо публика с наслаждением воспринимает все новое.

Как к этому относиться фольклористу? Стать в позу хранителя традиции и порицать канторов, использующих популярные мелодии из опер, песен и романсов? Надо сказать, что иногда это делается довольно банально. И все же я усматриваю тут прогрессивное в целом явление, потому что кантор не мог удовлетвориться только древнейшими традиционными мелодиями и напевами, он хотел быть ближе к современному языку, к современной песне. Кантор вносил в свое пение это новое, несмотря на то, что это казалось ересью.

А как же фольклорист, должен ли он закрыть глаза на этот процесс и искать только самобытное, древнее? Нет, на мой взгляд, следует изучать даже данный раздел еврейского музыкального фольклора во всей его полноте и противоречиях. <...>

Еще один пример. В мае 1941 года я докладывал свою работу о народном театре на расширенном заседании кафедры истории музыки ленинградской консерватории. Покойный М. Штейнберг, который вел это заседание, предъявил мне такого рода претензию: «Вы показываете, что самая распространенная пьеса еврейского народного театра «Ахашверош-шпиль», пьеса, очень распространенная и в европейском репертуаре, построена на сюжете книги Эсфири. Значит, сюжет был заимствован из еврейской литературы. Вы показываете, что музыкальный язык этой пьесы очень близок к синагогальному пению. Значит, эта пьеса построена на оригинальном еврейском сюжете, который издавна бытует в еврейской среде не только в виде библейской книги, но и в целом ряде поэм, распевавшихся еврейскими шпильманами. Зачем вам сводить эту пьесу к мистериальному театру?» Я ответил, что, несмотря на весь соблазн подобной теории еврейской самобытности, это было бы самой фальшивой теорией, извращающей весь путь развития еврейского народного театра. Я стараюсь показать, что синагогальные интонации не из синагоги шли, а через мистерии, через массовый музыкальный спектакль того времени, и именно таким образом они попали в эту пьесу.

Наконец, последний пример. Тот, кто знакомился с моей работой о еврейской инструментальной музыке, заметил, что, кроме доступного мне оригинального клезмерского репертуара, я счел нужным ввести и такие пьесы как «казачок», танец, который был издавна распространен в еврейской среде. Должен ли я, не замечая этого, показать только специфические танцы, как «шер» и «фрейлехс». Поскольку «казачок» широко бытовал среди евреев, я счел своим долгом привести вариант и этого танца, исполнявшегося еврейскими народными музыкантами на еврейских свадьбах и составлявшего часть их репертуара. На этом я могу закончить.

1 июня 1960 года

Моисей Береговский

ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Том I

JIDIŠER MUZIK-FOLKLOR



ДУХ І ЛІТЕРА

INHALT / СОДЕРЖАНИЕ

Zajt / *Стр.*



FUNEM FARLAG

Derdoziker bux fun M. Beregovski, dem onfirer fun kabinet far muzik-folklor bam Institut far Jidišer Proletarišer Kul'tur fun der Alukrainišer Visnšaftlexer Akademie, «Jidišer muzik-folklor» anthalt zejer vertfuln material, vos vert do ict cum erštn mol farefntlext (a tejl materialn zajnen variantn cu šojn frier gedrukte lider). Der avter hot durxgefirt a grojse arbet bam cunojfzamlen dem matetial, dešifrirn im, klasificirn, komentirn un d. gl. A bazunder ufmerkzamkajt fardinen di folklorišе arbeter-un revol'ucionere lider, vos farnemen in demdozikn bux dem grestn ort. Di arbet iz durxgefirt gevorn mit visnšaftlexer pinktlexka t un antšprext cu di foderungen, vos undzer sovetiše muzikališe folkloristik štelt cu azelxe arbetn.

In dem arajnfir hot zix M. Beregovski geštelt di ufgabe cucugejn cu di fragn fun muzik-folklor fun a marks-leninišn štandpunkt. Der avter git ojx a fanandergeviklte kritik fun di buržuaze koncepcies, vos hobn geheršt in der jidišer muzikališer folkloristik (Saminski, Sabańejev, Engel u. and.)

Me darf zogn, az undzer maiks-leniniše foršung fun muzrk-folklor iz nox zejer jung. In tox geredt zajnen nox genoj un pinktlex nit baštimt afile di grenecn fun muzik-folklor.

Deriber iz natirlex, az ejnike hanoxes, vos zajnen faran in M. Beregovskis-bux, fodern nox a vajterdike bahandlung un diskusie. Cu didozike hanoxes geher, aštejger, der gedank, az mit der antviklung fun undrer kul'tur farnemen di literariše formes dos ort fun di folkloriše formes.

Dos farminert, farštejt zix, nit dem veit fun demdozikn bux, vos anthalt, vi s'iz ojbn dermont, zejer vertfuln material, baarbet mit fuln visn, un vos rukt arojs a gance reje interesante problemes, biz ict vejnik balojxtene.

Derdoziker bux gejt arojs in cvej ojsgabes, af rusiš un af jidiš.

Latajniše transkripcie far jidiš[1])

1. Alefbejz.

A	a	א	M	m	מ
B	b	ב	N	n	נ
C	c	צ	O	o	אָ
Č	c	טש	P	p	פּ
D	d	ד	R	r	ר
E	e	ע	S	s	ס
F	f	פֿ	Š	s	ש
G	g	ג	T	t	ט
H	h	ה	U	u	ו
I	i	י	V	v	וו
J	j	י	X	x	כ
K	k	ק	Z	z	ז
L	l	ל	Ž	ž	זש

2. Grojshantike ojsies šrajbn zix in ejgnnemen un in onhejb fraze.

3. Vejxe konsonantn vern bacejxnt mit a bazunder farvejx-cejxn: ńańe, kul'tur, Kreml'.

4. Di diftongen vern bacejxnt ej, aj, oj: lojfn, ejropeiš, rajtn, gejn.

5. Apostrof un defis vern banuct vi in jidišn tekst.

10. Bixlal blajbt di ortografie dizelbe, vi ba der gevejnlexer jidišer šrift.

Bamerkung: In demdozikn zamlbux vert di transkripcie fun di vort-tekstn unter di notn gebraxt lojtn dialekt fun di zinger un iz noenter cu fonetišer transkripcie. Dem *y* hobn mir arajngefirt far a hartn *i*. Als farvejx-cejxn ba konsonant hobn mir iber texniše sibes gemuzt oftmol banucn dem apostrof. *M. B.*

[1]) Didozike transkripcie iz ongenumen fnm der Centraler jidišer ortografišer komisie. Ze «Di jidiše šprax», žurnal far jidiš špraxvisn. Institut far jidišer kultur ba der alukr. visnšaftlexer. Akademie Filologiše sekcie. Kiev, 1929, juli—oktober, Num. 4—5, šp. 58.

Derdoziker bux deršajnt in cvej špraxn — in jidiš un rusiš. In jidiš drukn mir im mit der latajnišer transkripcie, vajl in gegebenem fal is dos texniš bakvemer. Axuc dem hobn mir inzinen gehat dem bašlus fun der Centraler jidišer ortografišer komisie vegn dem, az visnšaftlexe ojsgabes darfn behadroge aribergefirt vern afn najem, latajnišn alefbejz.

Prezidium fun Institut

Фрагменты тома I:
ст. 136 - 149

97. Git mix op di mame

(♩=88)

Git mix op di ma _ me, git mix op der ta _ te

in ajn vaj _ tn land, un hot dox mir on_ge_zogt,

un hot dox mir un far_zogt ix zol zi_bn jor nit zajn.

98. Gej ix gix

♩=138

Gej ix gix zogt zi: „du drejst di šix," gej ix pa_

me_lex zogt zi, az ix krix. Oj vej, ma_me, vos že zol ix

ton, x'hob a bej_ze švi_ger zi hot mit mir on _ ton.

Gej ix nox flejš zogt zi: „go_le bej_ner," gej ix ke_

rik, ba_varft zi mix mit štej_ner. Oj vej, ma_me,

vos že zol ix ton, x'hob a bej_ze švi_ger, zi hot mit mir on _ton.

99. Ejnem iz dox zejer gut

(♩= 80)

Ej_nem iz dox ze_jer gut, dem an_de_rn iz
nox be_ser, trinkt er tej mit cy_ker, trinkt er
tej mit cy_ker, un ix hob dox far_špilt
maj_ne jun_ge jo – rn iz mir dox
fin_cter un by_ter, un by_ter.

100. Got štroft ajn menčn

(♩= 108)

Got štroft ajn men_čn far zaj_ne zind,
ej_nem in ajn o_rem_kajt, dem cvej_tn in ajn kind.
Got štroft ajn men_čn in a groj_ser nojt,
ej_nem in ajn o_rem_kajt, dem cvej_tn in ajn tojt.

101. Got štroft a menčn

♩= 118

Got štruft a men_čn nor far zaj_ne zind, ej_nem yn ajn
u_rem.kajt, dem cvej_tn in a kind. Mix hot er ge_
štruft yn a šrek_le_xer štruf, er hot far_vigt majn kind yn an
ej_ by_kn šluf. Oj, ho_dit, el_te_rn, vej_nen nox mir,
got 'et ajx šen up_ge_bn a cvej _ te far mir.
Ho _ dit, el_te_rn, vej _ nen nox mir, got 'et ajx šen
up_ge_bn a cvej _ te far mir. Gej šen, tox_ter, a_
rup fy_nem vaj_sn bet, se štejt far dir šen un_ge_grejt der
švar_cer ka_bi_net. Dor_tn ve_sti ly_gn ej _ ne a_
lejn, varf a_vek di fal_še velt yn lo_mir gi_xer gejn.

Ho_dit, el_te_rn, veje_nen yn klu.gn, lejf yn šil a_

rajn yn loz men ty_lym zu_gn. Far a mi_njen

men_čn a nu_men ci_cy_lej_gn, to_mer vet mix

got bor_xi šejn_ken majn le_bn.

102. Got štroft dem menčn

(♩=54)

Got štruft dem men_čn nor far zaj_ne zynd.

ej_nem yn par_nu_se dem cveje_tn yn a kind.

♩=69

Ej_nem yn e_lnd.kajt, dem cvej.tn mujt a nojt,

ej_nem tit er štru_fn štark myt a by_te_rn

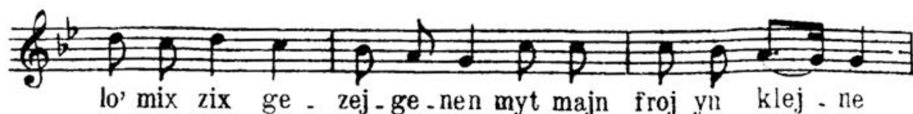
tojt. Ej_nem yn e_lnd kajt, dem cvej.tn myt a nojt.

ej_nem tit er štru_fn štark myt a by_te_rn tojt.

103. Der lomp vert farlošn

♩=112

Der lompe vert far lo šn, ix ho' nox gurkajn
gits e nyt ge - no sn, se gejt a - vek a jin - ger
menee fyn der velt, vus ve - ln tun e - zaj - ne
kin - der - lax, dy ji - dy - še je - soj - mim - lax, ver vet zej
gi - bn a kop - ke gelt. 2. Di byst ge - ki - je - men cy
mi - ir, di byst ge - ki - men ne men di ne - šo - me ba
mir, lozmex nox lejbn ajn hal - be šu. Oj, di
štejst dox lej - bn majn be - et un di tre - be - vest ba mir - ajn
ge - et e lozmex nox lej - bn ej - ne cen my - nyt.


lo' mix zix ge - zej - ge - nen myt majn froj yn klej - ne


kin - der - lax yn got vejst cy vel ix noxe zajn du.


3. Ge - zej - gn zax, ge - zej - gn zax, ge - zej - gn zax e vu' e

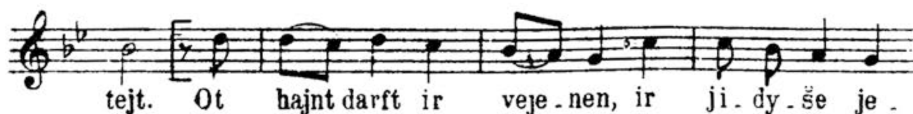

gi - xer, di naxt yz šojn n et e - vus, oj, klejn. A - fn
n


hy - ml yz ojs - ge - rije - fn un yn toj - tn bix yz far -


šrije - bn s'vet dir nyt hel - fn kajn - šim ge - vejn.


4. Gi' nor a kik, oj, ma - me, gi' nor a kik, oje,


du - še, der ta - te lygt šojn ete - vus otf


tejt. Ot hajnt darft ir veje - nen, ir ji - dy - še je -


soj - me - lax, ver vet ajx gi - bn a šty - kl brejt.

104. Der lomp vert farlošn

(♩= 92)

Der lomp vert far - lo - šn oj, ix hob nox kejn

gits nyt geje - no - sn, oj, ix gej šojn a - zoj

jing fyn der velt. Oj, vi že ve - ln a -

hin-ky-men maj-ne je - ln - te je - soj-me-lax, oj,

ver že vet jar-še-nen majn gits. 2. Oj, di

štejst lem der ti - ir yn di nemst ba mir dy ne

šo - me, oj, mytmajnvajbyn kin-der ho - sti mix gi -

get. Oj vi že ve - ln a - hin-ki-men maj-ne

je - ln - te je - soj - me - lax, oj,

ver že vet jar - še - nen majn gits.

105. Ci hot ir gehert

♩=104

Cy hot ir ge - he - jert, cy hot ir ge - ze - jen

vus yn Ben - der hot zix far - lo - fn, dem ym - g'lyk dem

groj - sn hot ir, men - en, ge - mizt hej - rn, oj,

vus ba Av - rem - cis šver, oj, se hot zix ge - tro - fn.

2. Oj, er hot ge - hot a jin - gl fyn ejn yn cvon - cyk

jur, vus er hot fy - nem že - reb un - ge - hoj - bn

dejn - kn, dem er - štn tug švi - jes af a

lod - ke ge - fu - rn, oj, yz yn va - ser a - rajn - ge -

fa - ln yn hot zax ge - trejn - ken. 3. Vi er hot zix nor

un - ge - hoj - bn trejn - ken hot er un - ge - hoj - bn cy

ma_xn myt di hent: „Ra_te_vet mir, ta_va_riš_čes

oj, a_rojs fyn dem va_ser, vajl ix byn šojn ba dem

mal_xe_mu_ves yn di hent. 4.Oj, vi er yz

nor der_trejn_ken ge_vo_rn yz er ge_

le_gn yn_ter dejm va_ser a šu. Oj, a_zoj yz men

dox ge lo_fn zu_gn di el_te_rn di pe_

si_re: „oje, gejt šojn, gejt šojn Av_re_ml yz šojn ny

tu!" 5.Vi zej ho_bn dus nor der_he_jert me

[. . . . .] ge_vald, ra_te_vet, mir

men_ön majen kind fyn dem va_ser, ra_te_vet ime

♩=112

gix yn bald. 6. Vi m'hot nor Av_rem _len

fyndemva_ser a _ rojes ge _ ne _ men, yz im ge_ven der

kop štark ce _ šlu _gn. Oj, ta _ va_riš_čes ho_bn im

baldge_ne_menn'a klun_vajslaj_lax a _ rajn_ge_lejgt yn af a

droš_ke zaj _ nen zej myt im a hejm ge _ fu _ rn.

♩=116

7. Vi zent ir ge _ veje _ zn Avre _ mls ta _ va_riš_čes,

mir ho_bn zax gur af demgrojsn ym_glyknyt ge _ rixt.

Ejeršt hot ir yn _ e _ je _ nem myt, Av_rem _ len gu _ la _ jet,

oj, yn a _ cynd trugt ir im ojf, demtojt a _ vek.

♩=80

8. Do_ner_štyk far naxt hot zix Av _ remlen a xu_lem ge _

3 3 ♩= 112

xu lemt, er hot imdercejlt yn me hot im ojs - ge -

laxt. Oj, er hot zax ne - bax, lu - be - le, fyn zajn

groj - sn ym - glyk nyt ge - vyst, yn zajn

xu - lem hot im e cy zajn tojt ge - braxt.

106. Tojznter menčn špacirn gegangen

(♩= 112)

Toj - zn - ter men - čn špa - ci - rn ge - gan - gen, ge -

gan gen ze - nen zej a - le glajx, ge - gan - gen ze - nen

zej a - le glajx, un mit der vaj - le der - hert men a

raš, az a menč iz a rajn in tajx.

107. Šimke xazer

(♩= 104)

Šim - ke xa - zer iz kajn Stambul ge - fo - rn, er



108. Simxe xazer

(♩ = 112)

Sim - xe xa - zer iz kajn Stam - bul ge - fo - rn, er

hot ge - mejnt zix far - be - se - rn di jo - rn. Er

hot ge - mejnt dos lej - bn ma - xn be - ser hot men im a -

rajn - ge - rikt a za - gra - nič - n'em me - ser, er

hot ge - mejnt dos lej - bn vet zajn be - ser hot men in a -

rajn - ge - rikt a za - gra - nič - nem me - ser.

IV Priziv-un milxome-lider

109. In tojznt axt hundert najn un najnciktn jor

♩= 108

1. In toj-znt axt hun-dert najn un najn-cik - tn jo - or
de-molt iz ge - ve - zn a groj - ser na - bor, fun
vej - nen, fun klo - gn bin ix šojn mat, m'hot mir
op - ge - zot di le - go - te x'bin a far - ti - ker sol -
dat, fun vej - nen, fun klo - gn bin ix šojn mat, m'hot mir
op - ge - zogt di le - go - te, x'bin a far - ti - ker sol -
dat. 3. Ix lejg mix a - ni - der af der koj - ke un ix
hejb zix on cu ba - kle - rn vos far a tax - les
ken do fun mir ve - rn e, oj iz mir bi - ter un

cu-der-ci nox fin-cter, az ix darf zix šojn ge-ze-ge-

nen mit maj-ne fo-ter un my-ter O-oj iz mir e

fin-cter, un cu-der-ci nox bi-ter az ix

darf mix šojn ge-ze-ge-nen mit maj-ne fo-ter un my-ter.

110. In tojznt axt hundert najn un najnciktn jor

(♩=84)

Yn toj-znt axt hyn-dert najn yn najn-cyk-tn

ju-ur yz dox ge-vejn a groj-ser na-bor

M hot dox ge-ge-bn a sax gelt min-ha-stam yn me

hot nyt ge-bra-ke-vet kajn per-vy raz-rad.

111. Ov horaxmim

(♩=69)

Ov ho-rax-mim šoj-xejn bam-roj-mim, got iz a

fo-ter i-ber a-le je-sojmim [. . . . .]

Моисей Береговский

ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Том II

ЕВРЕЙСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ



ДУХ І ЛІТЕРА

О содержании этого тома

В этом томе мы даем 243 песни (225 основных номеров и 18 дублирующих). По содержанию их можно разделить на следующие группы:

1.	**Любовные песни**	**№№ 1-118**
2.	**Семейно-бытовые**	**№№ 8-164**
3.	**Песни-испытания** **(юноша и девушка задают друг другу невыполнимые задания)**	**№№ 195-200**
4.	**Юмористические**	**№№ 165-172**
5.	**Песни о рекрутчине**	**№№ 173-184**
6.	**Песни уличных певцов (нищих)**	**№№ 185-190**
7.	**Песни о смерти**	**№№ 191-194**
8.	**Колыбельные песни**	**№№ 201-208**
9.	**Детские** **а) считалки, игры, танцы и др.** **б) песни-дразнилки и песни-издевки**	 **№№ 209-221** **№№ 222-225**

Все эти песни относятся к народно-песенному репертуару дооктябрьского периода. При отборе я стремился дать возможно большее количество новых не опубликованных материалов. В первую очередь это относится к мелодиям. Что касается вариантов к ранее опубликованным песням, то я отбирал лишь такие, которые – на мой взгляд – обладают какими-либо новыми интересными чертами. Отбор сделан из большого количества песен соответствующих разделов, находившихся (до 1936 года) в архиве фольклорного отдела б. Института еврейской культуры академии наук УССР (Киев).

Из 243 номеров этого тома 209 являются расшифровками фонограмм из фонотеки фольклорного отдела вышеназванного Института. Номера фонозаписей, указанные в сведениях о песнях, относятся к этой фонотеке.* 34 песни записаны непосредственно от исполнителей. Из этих 34 песен я записал 23 номера, Б. Гутянский – 4 (№№ 50, 57, 87 и 120), М. Шполянский – 2 песни (№№ 40 и 62), Композитор Д. Теслер – одну песню (№ 163), И. Хабенский – одну песню (№ 104) и старший научный сотрудник Академии наук УССР В. И. Харьков – 2 песни (№№ 118 и 219-а). Одну песню (№ 208а) я взял из неопубликованных записей Ю. Д. Энгеля, сделанных в 1898 году.

Свыше трех четвертей общего количества песен этого тома (187 из 243) записаны нами в годы 1928-1936. 55 песен мною расшифровано с фонографических валиков коллекции б. Еврейского историко-этнографического музея (основан в Петербурге в 1908 году). Эти песни фонографированы в 1912-1914 гг. В 1930 году эта коллекция была передана Академии наук УССР (Киев).* Среди переданных материалов не оказалось

инвентарной книги этой фонотеки. Записи на футлярах валиков – единственный источник наших сведений об этих записях – чрезвычайно кратки и редко датированы. В этих случаях я указывал 1912-1914 гг., годы, когда шла наиболее интенсивная собирательская работа музея и целый ряд экспедиций выезжал в Волынскую, Каменец-Подольскую и др. губернии, где проживали значительные массы еврейского населения.

Более точные сведения мы могли дать только о тех песнях Ленинградского фонда, которые в свое время фонографировал З.А.Кисельгоф, участвовавший в экспедициях 1913 года. Зиновий Аронович любезно сообщил нам имевшиеся у него сведения об исполнителях и о песнях, фонографированных им, а также прислал нам тексты песен.

Песни настоящего тома записаны от 134 исполнителей. 7 песен записаны от детей (от 4-х лет); фамилии исполнителе 10 песен (преимущественно из записей 1912-1914 гг.) неизвестны. Преобладающий возраст исполнителе, от которых мы записывали в 1928-1937 гг. – это 17-30 лет (около 60%). Это означает, что в основном большая часть исполнителей переняла эти песни в годы 1917-1936.

Мы не ставили перед собой задачу дать здесь песенный репертуар еврейских трудящихся и деятелей культуры в 1917-1936 гг. Песни, приведенные здесь, составляют только <u>часть</u> живого песенного репертуара еврейских масс, бытовавшего в означенный период. Многие из этих песен сохранились в памяти людей из народа, но их уже не распевали, часть же из них имели очень широкое распространение. Две рекрутские песни, включенные в настоящий том, относятся к наиболее ранним образцам этого рода. Одна из них (№ 174), старинная песня кантонистов, записана в Белой Церкви в 1935 году от Иосифа Фогеля, 98 лет, бывшего кантониста.

Раздел «Детские песни» содержит 21 песню, из которых 9 фонографированы в годы 1912-1914, а остальные 12 записаны в 1928-1934 гг. Почти все они записаны от взрослых, которые помнили их с детства (1905-1917 гг.).

В разделе «Песни уличных певцов (нищих)» мы дали только такие песни из репертуара уличных нищих, которые рисуют положение и быт самих нищих, уличных певцов. Две из этих песен фонографированы непосредственно от уличных нищих, распевавших их в конце 20-х и в начале 30-х годов на улицах города Киева.

При расшифровке фонограмм я стремился добиться возможно более точной фиксации мелодий в исполнении <u>данного певца.</u>

Все песни настоящего тома (как и всех остальных томов этой серии, кроме T.V) транспонированы в тональность соль (соль-мажор, соль-минор и др.). Так как определения и обозначения некоторых ладов, употребляемые нами (измененный фригийский и др.) не являются общепринятыми, мы – во избежания недоразумений – указываем не <u>оригинальную тональность</u> (этим термином мы называем ту тональность, в которой была исполнена данная песня при фонографировании),а интервал, на который транспонирована данная песня.

В измененном фригийском ладу (с увеличенной секундой между 2 и 3 ступенями) мы пишем в ключе си-бекар, ми-бемоль и ля-бемоль. Не считая этот лад доминантой до-минора, мы не можем применить орфографию последнего (см. введение к Ш тому нашей серии стр...). Мы могли бы выставить в ключе фактически встречающиеся два бемоля – как это в подобных случаях принято многими фольклористами, обозначающими в ключе только те знаки повышения или понижения, которые имеют

место в данном произведении, не считаясь с общепринятой традицией. От этого мы отказались вследствие того, что на практике два бемоля, выставленных в ключе, все по привычке читают как си-бемоль и ми-бемоль и даже самое тщательное начертание ля-бемоля не спасает от возможности такой ошибки. Бекар мы взяли в скобки, как это обычно делают при потребности напомнить о повышении или понижении звука. В измененном дорийском ладу мы ставим в ключе си-бемоль и до-диез, так как последний является характерным звуком (а не случайно повышенным) в этом ладу.

Темп мы обозначаем по метроному. В скобки взяты те темповые обозначения, которые относятся к расшифровкам фонограмм 1912-1914 гг. Фонограф, на котором записаны эти валики, не имеет градуированного регулятора скорости и темп (как и высота) устанавливался нами соответственно характеру произведения и, на наш взгляд, не искаженному звучанию. Мы также включили в скобки темповые обозначения слуховых записей.

Тексты песен мы даем как под нотами, так и в отдельности в литературной транскрипции. Однако мы не могли избежать включения добавочных гласных, встречающихся в пении отдельных народных певцов. Эти добавочные гласные (в тексте, под нотами), заключенные в полукруглые скобки, не относятся к слову в его литературной или разговорной форме. Нередки случаи, когда отдельный звук мелодии падает на начальный согласный звук первого слога: ŝ-raj-bn, ŝ-mej-xl, b-lind и т.д. Раздробленный звук одной и той же высоты, приходящийся на один слог, означает, что исполнитель пел этот слог с некоторой дополнительной гласной (э-ы).

В рифмах нередко употребляются диалектальные формы: lib – ŝtib (= ŝtub), biter – miter (= muter) и т.д. Мы и здесь оставили литературную форму.

* * *

Этот том был закончен в декабре 1934 года. В 1936 году я имел возможность добавить небольшое количество песен из материалов, собранных в нашей первой экспедиции в старинные еврейские земледельческие колонии на Херсонщине (январь 1936 г., тогда Калининдорфский район Николаевской области). Введение, предпосланное тогда (25 лет тому назад) этому тому, не могу считать вполне удовлетворительным и опускаю его.

Меня утешает мысль, что при всех недостатках этой книги материал, записанный с возможной тщательностью, останется своего рода живым и важным источником для изучения жизни еврейских масс, как и этого рода еврейского народного искусства первой трети нашего века.

Киев, 3 декабря 1959 года.
М. Береговский

Фрагменты тома II:

ст. 7 - 25

---

1. Ven ix zol hobn fligelex/ Если бы у меня были крылышки

♩= 100

1. Ven ix zol ho - bn fli - ge - lex,

oj, volt ix dox cu dir ge - floj-gn,

un ven ix zol ho - bn kej - te-lex,

volt ix zix cu dir ge - coj - gn.

2. Oj, af je -ner zajt tajx, af je -ner zajt breg,

oj, zaj -nen di cvaj - gn ge - boj- gn,

dor - tn, dor - tn štejt majn zis le-bn

mit far - vejn- te oj - gn. oj -gn.

3. Oj, her šojn uf cu vej-nen, her šojn uf cu klo-gn,

mit vej- nen ve - stu gor- nit ma -xn.

e-fn uf majn harc, ve-stu zen, vi s'iz švarc,

ve - stu vi - sn, vi lib ix hob dix.

1. Ven ix zol hobn fligelex,
Oj, voit ix dox cu dir geflojgn,
I: Un ven ix zol hobn kejtelex,
Volt ix zix cu dir gecojgn. :I

2. Oj, af jener zajt tajx, af jener zajt breg,
Oj, zajnen di cvajgn gebojgn,
I: Dortn, dortn ŝtejt majn zis lebn
Mit favejnte ojgn. :I

3. Oj, her ŝojn uf cu vejnen, her ŝojn uf cu klogn,
Mit vejnen vestu gornit maxn.
I: Efn uf majn harc, vestu zen, vi s'iz ŝvarc,
Vestu visn, vi lib hot ix dix. :I

1. Если бы у меня были крылышки,
Ой, я бы к тебе полетела.
Если бы у меня были цепочки,
Я бы тебя к себе приковала.

2. Ой, на той стороне реки, на том берегу,
Ой, там ветки наклонились.
Там стоит мой милый
С заплаканными глазами.

3. Ой, перестань плакать, перестань рыдать.
Слезы не помогут.
Открой мое сердце, ты увидишь, как оно черно,
Ты узнаешь, как я тебя люблю.

2. Ven ix zol hobn fligelex / Если бы у меня были крылышки

♩=126

1. Ven ix zol ho - bn fli - ge - lex,
volt ix cu dir ge - flo - oj - gn,
ix volt zix le-bn dir a -ni -der ge- zect
mit maj -ne far - vejn - te oj - gn.

2. Ix volt zix le - bn dir a-ni-der ge-zect
ix volt le - bn dir ge - ze-sn,
ix volt dix a bi-se- le ojs - ge- štroft,
vos du host in mir a -zoj gix far-ge-sn.

3. Ix hob ge - flanct a vajn- gor-tn-dl
dos vajn-gortndl iz mir nit ge- ro -tn.
Ix hob far -špilt —— maj- ne jun-ge jo - rn



1. Ven ix zol hobn fligelex,
Voit ix cu dir geflojgn.
Ix volt zix lebn dir anidergezect
Mit majne farvejnte ojgn.

2. Ix volt zix lebn dir anidergezect
Ix volt lebn dir gezesn,
Ix volt dix abisele ojsgeŝtroft,
Vos du host in mir azoj gix fargesn.

3. Du host mir cugezogt briv cu ŝrajbn –
Du host mir nit geŝrajbn …
Ven ix zol visn di cajt fun dajn kumen –
Volt ix xaloŝes geblibn.

4. Sofkolsof vos mejnstu dermit,
Vos du vilst cu mir nit kumen?
Ix hof, ix hof, s'vet zajn aza cajt,
Du vest mix zuxn un nit kenen gefinen.

5. Ci x'hob dix gekent, ci x'hob dix gevust,
Ci x'hob dix ba di poles gerisn?
Du bist alejn gekumen cugejn,
Du host mir gegebn cu visn.

6. Ix hob geflanct a vajngortndl,
Dos vajngortndl iz mir nit gerotn,
Ix hob farŝpilt majne junge jorn
Azoj vi a kartjožnik in kortn.

7. Az a kartjožnik ŝpilt in kortn,
Farŝpilt er nor zajt gelt –
Ix hob farŝpilt majne junge jorn,
Ix hob farŝpilt majn velt.

1. Если бы у меня были крылышки,
Я бы к тебе полетела.
Я бы села возле тебя
С заплаканными глазами.

2. Я бы села возле тебя
И там бы и сидела.
Я бы тебя немного пожурила
За то, что ты меня так скоро забыл.

3. Ты мне обещал писать, –
Ты мне не писал …
Если бы я знала, когда ты приедешь,
Я бы упала в обморок.

4. Чего же ты добиваешься,
Почему не хочешь ко мне прийти?
Я надеюсь, настанет время,
Ты меня будешь искать и не найдешь.

5. Разве я о тебе слыхала, разве тебя знала,
Разве я тебя тащила за полы?
Ты сам пришел,
Ты дал мне знать (о себе).

6. Я посадила виноградник
Виноградник мой не вырос.
Я проиграла мои молодые годы,
Как картежник в карты.

7. Когда картежник играет в карты,
Он проигрывает только свои деньги.
Я проиграла мои молодые годы,
Я проиграла свою жизнь.

3. Afn barg, untern barg / На горе, под горой

♩=116

1. A – fn barg, un-te-rn barg ŝtejt E-ster di gri-ne,

E- ster ŝtejt, Av-ro-hom gejt, Av-ro- hom o – vi –nu.

2. Volt ix gehat a fin-ge –rl, (e) volt ix mit dem vin-ken,

volt ix ge-hat a be-xe-rl vajn, volt ix fun dem trin-ken.

3. Volt ix ge-hat ŝtri- ke- lex volt ix mit zej ci-en,

volt ix ge-hat fli – ge – lex volt ix mit zej fli-en.

1. Afn barg, untern barg
Ŝtejt Ester di grine,
Ester ŝtejt, Avrom gejt,
Avrohom-avinu.

1. На горе, под горой
Стоит бледная (зеленая) Эстер
Эстер стоит, Авраам идет,
Праотец Авраам.

2. Volt ix gehat a fingerl –
Volt ix mit dem vinken.
Volt ix gehat a bexerl vajn –
Volt ix fun dem trinken.

2. Если бы у меня было колечко,
Я бы им тебя приманила.
Если бы у меня был кубок,
Я бы из него пила.

3. Volt ix gehat ŝtrikelex –
Volt ix mit zej cien.
Volt ix gehat a fligelex –
Volt ix mit zej flien...

3. Если бы у меня были веревочки,
Я бы ими (тебя к себе) привязала.
Если бы у меня были крылышки,
Я бы к тебе полетела.

4. Afn hojxn barg un afn grinem groz / На высокой горе, на зеленой траве

(♩= 92)

A – fn hoj-xn barg un a – fn gri-nem groz

ŝte – jen taj – be-lex cvej, oj cvej,

zej ku – ŝn zix un hal-dzn zix bej- de ba-nand,

vos far a ta -aj-neg fi – ln zej.

1. Afn hojxn barg un grinen groz
Ŝtejen tajbelex cvej, oj, cvej.
I: Zej kuŝn zix un haldzn zix bejde banand,
Vos far a tajneg filn zej. :I

1. На высокой горе, на зеленой траве
Два голубка, ой, два.
Они целуются и милуются,
Какое это для них наслаждение.

2. Oj, du forst avek, un, oj, du forst avek,
Af vemen loztu mix iber?
I: For-že nit, for-že nit, tajer lebn majne,
Kum aher un zec zix anider. :I

2. Ой, ты уезжаешь, ой, ты уезжаешь,
На кого ты меня оставляешь?
Не уезжай же, не уезжай же, мой дорогой
Иди сюда, сядь.

3. Der balegole hot zix cugeŝtelt, der balegole hot zix cugeŝtelt,
Azoj hobn zix mir geŝtelt trern in majne ojgn,
I: Ot hob ix dix gezen, ot hob ix dir geredt,
Un in ejn minut bistu fun mir farflojgn.

3. Извозчик подъехал. Как только извозчик подъехал,
У меня сразу выступили слезы на глазах;
Вот я тебя видела, вот я с тобой говорила,
И в одно мгновение ты от меня улетел.

5. Du bist majn harc / Ты – мое сердце

♩=108

1. Du bist majn harc, du bist majn le - bn,

oj, vi kon-ste dos gor nit far-štejn,

ven ix zol dir nor ejn zifc ton ge- bn,

oj, be -ser nejn un be - ser nejn.

Ven ix zol ko-nen ejn zifc ton ge -bn,

be -ser nejn un be - ser nejn.

2. Zi- se briv hob ix fun dir ge - le -zn,

dos i' ge-ve-zn hej -se ver- ter ojf a kal -tn štejn.

Oj, vos iz den mit dir ge- ve - zn,

be - ser nejn un be - ser nejn.

Oj, vos iz den mit dir ge - ve - zn,

oj, be - ser nejn un be - ser nejn.

3. Majn mu - ters milx, vos ix hob ge-zoj- gn,

hot fun mir di li- be a - rojs - ge - capt.

Oj, ix bin vi a fej- ge- le fun ir nest far-floj-gn,

Ix bin vi a fej-ge- le fun ir nest far- floj-gn,

oj, oj, oj, x'hob zix gor-nit ge- xapt.

4. Vos ajn tog štarbt an ej -ver,

un di blu - tn blaj - bn štejn,

ix volt šojn ve- ln be- ser zajn in kej -ver,

nor be - ser nejn un be - ser nejn.

Ix volt šojn ve -ln be-ser zajn in kej -ver,

nor be- ser nejn un be - ser nejn.

5. Du bist majn harc / Ты – мое сердце

1. Du bist majn harc, du bist majn lebn,
Oj, du konst ot dos gornit farŝtejn.
I: Ven ix zol dir nor ejn zifc ton gebn,
Oj, beser nejn, un beser nejn. :I

2. Zise briv hostu fun mir gelezn,
Dos iz gevezn hejse verter af a kaltn ŝtejn.
I: Oj, vos iz den mit dir gevezn,
Beser nejn, oj, beser nejn. :I

3. Majn muters milx, vos ix hob gezojgn,
Hot fun mir di libe ojsgecapt,
I: Oj, ix bin vi a fejgele fun ir nest farflojgn,
Oj, oj, oj, x'hob zix gornit gexapt. :I

4. Vos a tog ŝtarbt an ejver
Un din blunt blajbn ŝtejn.
I: Ix volt ŝojn veln beser zajn in kejver,
Nor beser nejn, un beser nejn. :I

1. Ты – мое сердце, ты – моя жизнь,
Ой, этого не можешь понять.
Если бы ты хоть раз вздохнул обо мне, –
Ой, лучше не надо, ой, лучше не надо.

2. Я читала твои сладкие письма.
Это были горячие слова на холодном камне.
Ой, (скажи), что случилось с тобой, –
Лучше не надо, ой, лучше не надо.

3. Любовь у меня отняла молоко,
Которым мать моя меня вскормила.
Ой, я как птичка улетела из гнезда,
Ой, ой, ой, я этого не понимала.

4. С каждым днем отмирает часть моего тела,
И кровь застывает.
Лучше бы мне лежать в могиле, –
Нет, лучше не надо, лучше не надо.

6. In drojsn gejt a regn / На улице дождь идет

(♪ = 54-58)

In droj-sn gejt a re- gn, in droj-sn gejt a re-gn,
se ŝit dox a bi - se -le ŝne - - - ej,
ven ix der - man zix in majn zis le-bn,
tut mir dos ha - arc vej______ .

In drojsn gejt a regn, in drojsn gejt a regn,
Se ŝit dox a bisele ŝnej…
Ven ix derman zix in majn zis lebn,
Tut mir dos harc vej …
…………………………..
…………………………..

На улице дождь идет,
Идет маленький снежок…
Когда же вспоминаю о своем любимом,
Мое сердце болит…
……………………………
……………………………

7. In drojsn gejt a regn / На улице дождь идет

♩= 100

1. In droj-sn gejt a re - gn

un in Štub iz xmar - ne,

ix hob ge -hat a taj' -re li - be,

bi - ter iz maj - ne.

2. Bi - ter iz(e) ma (je)- ne

fun(e) majn ge - boj - rn,

x'hob ge - hat a taj'-re li - be

un hob zi on - ge - voj - rn.

1. In drojsn gelt a regn
Un in ŝtub iz xmarne…
Ix hob gehat a tajere libe,
Biter iz majne (!)

2. Biter iz majne
Fun majn gebojrn…
Ix hob gehat a tajere libe
Un hob zi ongevojrn.

3. Un hob zi ongevojrn
Un ken cu ir nit kumen.
Vos ŝtejt far majne ojgn,
Un ken cu ir nit kumen.

4. Ix volt cu ir gegangen –
Zict zi zejer vajt,
Ix volt zi dox a kuŝ geton –
Ŝem ix zix far lajt.

5. Far lajt tu ix zix ŝemen,
Me zol fun mir nit redn…
Ict iz ŝojn di cajt gekumen,
Mir muzn zix ceŝejdn.

6. Ceŝejdn iz nit kejn lebn,
Se iz nox erger fun a get.
Zaj gezunt, majn tajer lebn,
Ix for fun dir avek.

7. Ix for fun dir aveket
Zeks un drajsik majl…
Ix hob gemejnt majn libe iz af ejbik –
Cum sof iz gor af dervajl.

1. На дворе дождь идет,
А в комнате сумрачно.
Дорога мне была моя любимая,
Горька моя /любовь/.

2. Горька моя /любовь/,
С самого моего рождения, –
Дорога мне была моя любимая,
И я ее потерял.

3. Я потерял ее
И не могу вернуть.
/Она/ стоит перед моими глазами,
А /я/ не могу ее вернуть.

4. Я бы к ней пошел,
Но она живет очень далеко.
Я бы ее поцеловал,
Но стыжусь людей.

5. Я стыжусь людей,
Как бы они чего-нибудь обо мне не сказали;
Теперь время пришло,
Пора нам расстаться.

6. Разлука – не жизнь,
Она хуже даже развода.
Прощай, моя дорогая,
Я уезжаю от тебя.

7. Я уезжаю от тебя
За тридцать шесть миль.
Я думал любовь моя будет вечной,
А оказывается она кратковременна.

8. Zog že, duŝińke / Скажи мне, душенька

♩= 84-88

1. Zog že, du -ŝin - ke, zog že, lu - bin -ker,
bri -ve-lex ci ve -stu ŝraj-bn, bri-ve-lex ci vestu ŝraj-
Az ix der - mon zix, az du forst a -vek
in xa - lo -ŝes tu ix blaj- bn. Az blaj- bn.
2. Ven maj - ne fin-ger ve- ln ve - rn pe - nes,
ven majn harc vet zajn a pa-pir, ven majn harc vet zajn papir
ven maj -ne oj - gn ve- ln ve -rn tin - - ters,
vel ix ŝraj - bn briv cu dir. Ven briv cu dir.

1. Zog že, duŝińke, zog že, lubinker,
I: Brivelex ci vestu ŝrajbn? :I
I: Az ix dermon zix, az du forst avek,
In xaloŝes tu ix blajbn. :I

2. Ven majne finger veln vern peres,
I: Ven majn harc vet zajn a papir,:I
I: Ven majne ojgn veln vern tinters –
Vel ix ŝrajbn briv cu dir. :I

1. Скажи мне, душенька, скажи мне миленький,
Будешь ли ты письма писать?
Когда я вспоминаю, что ты уезжаешь,
Я лишаюсь чувств.

2. Если мои пальцы станут перьями,
Если мое сердце будет бумагой,
Если мои глаза станут чернильницами –
Я буду тебе писать.

9. Didozike naxt / В ту ночь

(♩=116–126)

1. Di-do-zi-ke naxt, vos mir hobn bej-de far-braxt
biz cve-lf a zej-ger nox der hal-ber naxt,
mir zaj-nen bej-de a-zoj lang ge-ze-sn
biz mir ho-bn in got far-ge-sn.

2. Helf mir, go-te-ńu, ojf dem va-se-'rl,
helf mir, go-te-ńu, du a-lejn,
in vaj-te len-der bin ix far-floj-gn,
e-lnd bin ix vi a štejn.

3. Daj-ne oj-ge-lex zaj-nen tin-ter-lex,
un daj-ne be-ke-lex iz best pa-pir,
daj-ne hen-te-lex zaj-nen pen-de-lex,
šraj-bn zol-ste of-te briv cu mir.

1. Didozike naxt, vos mir hobn bejde farbraxt
Biz cvelf azejger nox halber naxt, –
Mir zajnen bejde azoj lang gezesn –
Biz mir hobn in got fargesn…

1. В ту ночь, когда мы с тобой сидели
До двенадцати часов после полуночи, –
Мы так долго не расставались,
Что бога забыли.

2. Helf mir, gotenu, af dem vaserl,
Helf mir, gotenu, du alejn.
In vajte lender bin ix farflojgn,
Elnt bin ix vi ajn ŝtejn…

2. Помоги мне, боже, на воде,
Помоги мне, боже, –
Я залетела в далекие страны,
Я одинока, как камень.

3. Dajne ejgelex zajnen tinterlex,
Un dajne bekelex iz best papir.
Dajne hentelex zajnen pendelex –
Ŝrajbn zolstu ofte briv cu mir.

3. Твои глазки – чернильницы,
А твои щечки – лучшая бумага,
Твои ручки – перья,
Пиши мне часто.

10. Ba dem tajx ŝtejt a tojb / У реки голубок

♩ = 132

Ba dem ta - ajx ŝtejt a to - ojb
un di tojb tut cu mir bru - men...
A - zoj ŝtej ix un kuk a- rojs,
az majn ge - lib - ter zol cu mir kumen.

Ba dem tajx ŝtejt a tojb
Un di tojb tut cu mir brumen…
Azoj ŝtej ix un kuk arojs,
Az majn zis lebn zol cu mir kumen.

У реки голубок,
И голубок воркует мне … –
Так я жду,
Чтобы мой дорогой /ая/ ко мне пришел /шла/.

11. Ver kon ject filn majn biter harc / Кто может понять мое горько сердце

(♩= 100)

Ver kon ject fi - ln,oj, majn bi - ter harc,

nor ix un du n'der ej -ner got in hi - ml.

Maj - ne ge -dan - ken Šve-bn n'mir a-rum

fun co- res un fun gro - - ojs tu - ml.

2.Ven ix ho' mix in dir, oj, ajn-ge-libt,

hob ix nit ge-kukt vos du bist a jold,oj, a jold,

ject vel ix vej -nen un klo - gn ,

az ix hob dix a- lejn ge - volt.

1. Ver kon ject filn, oj, majn biter harc,
Nor ix un du n'der ejner got in himl.
Majne gedanken ŝvebn n'mir arum
Fun cores un fun grojs tuml.

2. Ven ix hob mix in dir, oj, ajngelibt,
Hob ix nit gekukt, vos du bist a jold, oj, a jold,
Ject vel ix vejnen un klogn,
Az ix hob dix alejn gevolt.

3. Ot bistu erŝt geven, ot hob ix dix erŝt gezen,
Mit an ojgnblik bistu antrinen.
Ix tu dix zuxn in jeder vinkele
Un ken dix, majn zis lebn, nit gefinen.

4. Ŝejd nit, majn harc, ŝejd nit, majn krojn,
Azoj vi der guf mit der neŝome,
Undzere sonim veln dos gevojre vern –
Derlebn veln zej zix a nekome.

1. Кто может понять, ой, мое горько сердце,
Только я и ты, и бог на небе;
Моя голова идет кругом
От большого горя и смятенья.

2. Ой, когда я в тебя влюбилась,
Мне было все равно, что ты босяк, ой, босяк.
Теперь я буду плакать и рыдать –
Я сама тебя выбрала.

3. Вот только что ты был, я тебя только что видела,
В одно мгновенье ты убежал.
Я тебя ищу по всем уголкам,
И не могу тебя, мой дорогой, найти.

4. Не расставайся со мной, мое сердце, не
расставайся со мной, мое сокровище,
Как расстается душа с телом;
Наши враги об этой узнают,
Они будут радоваться моему горю.

12. Ver kon filn majn ŝver biter harc / Кто поймет мое тяжкое, горькое сердце?

(♩ = 76)
Ver ken fi - ln majn ŝver biter ha - - arc,
(a) mer vi ix mit majn ge-lib-tn a-lejn, a - lejn.
(♩ = 40)
Der - cej - ln der-cejl ix nit far ke - ej- nem
majn be - ste trejst iz,az ix zic un vejn, oje, vejn.

1. Ver kon filn majn ŝver biter harc,
Az nor vi ix mit majn gelibtn alejn, alejn,
Dercejln, dercejl ix nit far kejnem,
Majn beste trejst iz, az ix zic un vejn, oj, vejn.

2. – «Oj, vejn nit, duŝe, oj, vejn nit ĺube majne,
Un leb zix ojs gliklex dajne jor.
Zaj visn, az ix ver a xosn,
Un got zol dir ŝojn cuŝikn dajn por».

3. Ŝpacirn zajnen mir, oj, bejde gegangen,
Gegangen zajnen mir cum grojsn vokzal.
Ŝtexvertlex hot er mir gevorfn,
Kedej s'zol mir cezect vern majn gal.

4. Vos a tog un vos a tog
Vert dos fajer greser…
Zogn zog ix dir, mame majne libe,
Ŝtexn vel ix zix mit a meser.

5. Mit a meser vel ix zix ŝtexn,
Az majne ojgn zoln dos nit zen…
Ax, vos far a vejtek iz in majnem harcn,
Az ix ze im mit an ander mejdl gejn.

6. A ŝejn mejdl bin ix amol gevezn,
Fun libe ŝpiln hob ix nit gevust.
In a klejn ŝtibele hot er mix derzen.
Un a libe ŝpiln hot zix mir farglust.

1. Кто поймет мое тяжкое, горькое сердце?
Только я и мой любимый.
Я /об этом/ никому не говорю.
Одно мое утешение сидеть и плакать.

2. – Ой, не плачь, душенька, ой, не плачь, моя милая,
Будь счастлива.
Я тебя извещаю, – я стал женихом,
А тебе пусть бог пошлет твою пару.

3. Ой, гулять мы с ним ходили,
Мы ходили к большому вокзалу.
Он /любимый/ все время говорил мне колкости,
Чтобы меня раздражать.

4. С каждым днем
Огонь становится все сильнее;
Я говорю тебе, мать моя милая,
Я зарежусь ножом.

5. Ножом я зарежусь,
Чтобы мои глаза этого не видели.
Ах, как больно моему сердцу,
Когда я вижу, что он гуляет с другой.

6. Когда-то я была красивой девушкой,
И не знала, что такое любовь.
В маленьком домике он меня увидел,
И мне захотелось любить.

13. Vi lib mir hobn zix bejde gehat / Как мы любили друг друга

♩=90-94

Vi lib mirho-bn zix bej- de ge - hat, oj vej iz mir,
fun un-dzer li- be ŝpi -ln hot kej- ner nit ge - vust.
Hajnt i' ge-vo - rn a ge- klangba a- le maj-ne xa-ver-tes,
az un-dzer li- be ŝpi- ln iz ge- ven um -zist.

1. Vi lib mir hobn zix bejde gehat, oj vej iz mir,
Fun undzer libe ŝpiln hot kejner nit gevust.
Hajnt iz gevorn a geklang ba ale majne xavertes,
Az undzer libe ŝpiln iz geven umzist.

2. Gedenkstu, gedenkstu, mir zajnen bejde af a knasmol geven,
Un, oj vej mir, ale menĉn hobn mir mazltov opgegebn.
Zej hobn gemejnt, az ix bin far dir a kale gevorn,
Zej hobn gemejnt, ix vel mit dir a ŝejne velt ojsfirn.

3. Gedenkstu, gedenkstu, mir zajnen af a xasene geven, oj vej iz mir,
Di falŝe rejd, du host geredt cu mir getraj,
Un az mir zajnen fun der xasene avekgegangen,
Hostu gezogt: «Vi haltn mir ŝojn derbaj».

4. Ven ejner, mameńu, strojet a mojer, oj vej iz mir,
Strojen strojet er vos hexer un vos ŝener.
Ix hob, mame, ojgestrojet a mojer,
Vojnen in im vojnt jener.

5. Ix hob im, mame, fun kejn cigl nit gestrojet,
Gestrojet hob ix im fun cores un fun mi.
Az ix zol afile visn majn lebn cu farŝpiln,
Cu kejn cvejtes mejdl loz ix im nit cu.

6. Kum nor aher, majn tajer zis lebn, oj vej iz mir,
Zec zix nor anider lebn mir,
Dercejl mir nor dem grunt fun dajnem harcn,
Vos hostu azojns gevolt fun mir.

7. Ix bin dir ŝojn mojxl, megst ŝojn cu mir niŝt kumen,
Aza cajt, ix hob zix ajngevojnt on dir.
Es iz mir nor a vejtek in majnem harcn,
X'bin geven farnariŝt, x'hob mir arajngelozt in dir.

8. Un az me vet dir kumen zogn, az ix bin geŝtorbn, oj vej iz mir,
Mexile zolstu mix kumen betn.
Ix hob gemejnt, ix vel mit dir a ŝejne velt ojsfirn,
Cu kejn falŝer libe kon ix dix nit nejtn.

1. Как мы любили друг друга, горе мое,
О нашей любви никто не знал.
Сейчас пошел слух среди всех подруг,
Что наша любовь была напрасной.

2. Помнишь, помнишь, мы с тобой были на обручении,
И, горе мне, все меня поздравляли.
Все думали, что я стала твоей невестой,
Все думали, что мы будем счастливы.

3. Помнишь, помнишь, мы были на свадьбе, ой, горе мне,
Ты фальшивые речи мне говорил.
И когда мы ушли со свадьбы,
Ты сказал: «Как бы нам дожить до этого».

4. Когда кто-нибудь строит дом,
ой, горе мне,
Он его строит повыше и покрасивее.
Мама, я построила дом,
А живут в нем другие.

5. Я его строила, мама, не из кирпичей,
Я построила его из своего горя.
Пусть я даже умру –
Другой девушке я его не отдам.

6. Иди-ка сюда, мой милый,
ой, горе мне,
Сядь возле меня.
Расскажи мне, что у тебя на сердце,
Почему ты мне так полюбился.

7. Я тебе прощаю, можешь ко мне не приходить,
Я уже успела от тебя отвыкнуть.
Мне только больно,
Что я была глупой и любила тебя.

8. И когда придут к тебе и скажут, что я умерла,
ой, горе мне,
Приди просить у меня прощения.
Я думала, я буду с тобой счастлива.
Я не могу заставить тебя любить меня.

14. X’hob mir gelebt ŝtil un barut / Я жила тихо и спокойно

X'hob mir ge- lebt ŝtil un ba - rut,
x'hob kejn- mol fun kejn co - res nit ge-vust,
o - ber ict iz mir majn kop a -zoj far - dult,
a li - be ŝpi -ln hot zix mir far- glust.

X’hob mir gelebt ŝtil un barut,
X’hob kejnmol fun kejn cores nit gevist,
Ober ict iz mir majn kop azoj fardilt,
A libe ŝpiln hot zix mir farglist.

Я жила тихо и спокойно,
Никогда я горя не знала.
А теперь у меня голова идет кругом,
Я вздумала влюбиться.

15. A ring, a ring hot er mir geŝonken / Колечко, колечко он мне подарил

A ring, a ring hot er mir ge - ŝon - ken,
er iz ge - ve- zn fun rejn gin-gold.
Oj, der ring iz ba mir ge - bli - bn
un du a- lejn bist ba mir ni - to...

A ring, a ring hot er mir geŝonken,
Er iz gevezn fun rejn gin-gold,
Oj, der ring iz ba mir geblibn –
Un du alejn bist ba mir nito…

Колечко, колечко он мне подарил,
Оно было из чистого золота.
Ой, колечко у меня осталось,
А тебя самого у меня нет.

Моисей Береговский

ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Том III

ЕВРЕЙСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА



ДУХ І ЛІТЕРА

ТОМ 3
Еврейская народная инструментальная музыка

Список произведений

<u>РАЗДЕЛ I (№№ 1-84)</u>

РАЗДЕЛ II (№№ 85-254)

1. *Фрейлекс* №№ 85-176
2. *Шер* №№ 177-205
3. *Разные танцы* №№ 206-254

Введение

ЕВРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ (КЛЕЗМЕРСКАЯ) ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА – СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ЕВРЕЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Клезмеры явились создателями огромного числа различных танцевальных и концертных пьес, которые составили очень значительный пласт музыкальной культуры еврейского народа. Вся эта развитая клезмерская музыка является, как и народная песня, продуктом народного творчества.

Между двумя основными жанрами еврейской народной музыки – инструментальной и вокальной – существует органическая связь: часто мелодия народной песни заимствована из пьесы клезмера, а он, в свою очередь, нередко заимствует мелодию народной песни для своих пьес.

И все же это две различные области музыкальной культуры еврейского народа. Музыкально-выразительные средства, находящиеся в распоряжении народного певца и клезмера, весьма различны: клезмерская капелла даже из немногочисленных инструментов обладала куда более значительными техническими возможностями, чем певец, который имеет в своем распоряжении только собственный голос. Большую роль тут играет еще одно важное обстоятельство: профессия клезмера была распространена в среде евреев на протяжении многих столетий[1].

Всюду, где значительные группы евреев жили самобытной культурной жизнью, существовали небольшие объединения еврейских народных музыкантов-клезмеров, организованных в «капеллы». До второй половины XIX столетия еврейские клезмеры объединялись в замкнутые цехи со всеми специфическими их чертами (правом наследования профессии – хазоке – и т. п.), у них сложился собственный специфический быт и язык (арго). Совершенно естественно, что в этой музыкальной среде, в которой профессия переходила от отца к сыну и к внуку, возникли и свои особые традиции и каноны.

В клезмерской музыке мы обнаруживаем чрезвычайно тесную связь индивидуального творческого мастерства с народной традицией. Во многих сотнях произведений клезмерского репертуара, таких, как фрейлехсы, шеры, жоки, уличные напевы (гас-нигуним[2], и в других мы почти не находим отпечатка творческой индивидуальности их авторов. Новое, индивидуальное, привносимое ими как бы врастает в канонизированные формы, сохраняющиеся в музыкальной памяти масс, к которым художник обращается со своим искусством.

Известно, что во второй половине XIX столетия выделяется значительная группа талантливых народных музыкантов, завоевавших, популярность не только в том городе или районе, где они жили и играли: такие клезмеры, как Стемпеню[3], Педоцер[4] и другие, пользовались широкой известностью среди еврейского населения всей Украины и даже за ее пределами.

---

[1] Из различных источников известно, что уже в раннем средневековье музыканты-профессионалы были как у восточных, так и у западных евреев.

[2] Уличными напевами (гас-нигуним) клезмеры называли музыкальные произведения, которые исполнялись на улице при проводах гостей со свадьбы.

[3] Стемпеню – прозвище скрипача Иосифа (Иосэлэ) Друкера из Бердичева (1822-1879). Он был прославленным представителем большой семьи клезмеров: его отец Шолем Берл (1798-1876), был кларнетистом, дед Шмуэль – трубачом, прадед Файвиш – цимбалистом, прапрадед Эфраим – флейтистом. В юности Иосэлэ недолго учился у скрипача из Киева. Он с детства играл в организованном его отцом оркестре, которым впоследствии руководил сам. После его смерти оркестром стал руководить его зять, скрипач Вольф Чернявский (1841-1930).

[4] Педоцер – прозвище Авраама-Мойше Холоденко из Бердичева (1828-1902), который был известен как скрипач-виртуоз; он был одним из немногих клезмеров, знавших нотную грамоту, благодаря чему установлено авторство ряда его сочинений, в том числе, популярной поныне «Люли» («Колыбельная»). В течение многих лет он руководил лучшей клезмерской капеллой в Бердичеве.

Вокруг Стемпеню сложилось много легенд, и имя его стало синонимом всякого талантливого музыканта, что нашло отражение и в еврейской классической литературе, в частности у Менделе-Мойхер-Сфорима, у Шолом-Алейхема и других. Все эти популярные музыканты были не только прекрасными исполнителями, но и творцами новых произведений. В настоящее время чрезвычайно трудно определить индивидуальные творческие черты, характеризующие каждого клезмера-композитора. По стилистическим особенностям небольших произведений (фрейлехсов, скочен и др.) почти невозможно установить их авторов. Обычно такого рода произведения клезмеры перенимали и играли по слуху, они записывали их только для своих учеников, большей частью музыкантов-любителей[5]. Мы располагаем многочисленными сведениями о том, что капеллы различных местечек часто выписывали рукописные ноты у клезмеров крупных городов. Среди этой выписываемой литературы были, без сомнения, и небольшие произведения, предназначенные для слушания, и танцевальные пьесы (фрейлехсы, скочны, шеры, жоки и др.).

Такие пьесы, разумеется, сначала разучивались по нотам, но, будучи разучены и усвоены, они обрастали новыми художественными элементами, излюбленными клезмерами украшениями и оборотами. Этим, вероятно, и объясняются исключительно редкие факты совпадения вариантов одной и той же пьесы, записанных от разных клезмеров. Как правило, сколькими клезмерами исполнялось одно и то же произведение, столько и возникало различных вариантов пьесы (в чем мы убеждались во время записи) совершенно так же, как это происходит с народной песней. Сказанное относится не только к мелким пьесам, но и к более крупным произведениям, которые игрались во время трапезы, обряда усаживания невесты (kale-bazecn)[6].

Из произведений, которые обычно исполнялись во время трапезы на еврейских свадьбах на Украине, наибольшей популярностью в последней четверти XIX столетия пользовались сочинения Педоцера «Luli» (колыбельная), «Cum tis» – «К столу» (застольная) и другие[7].

Хотя авторство отдельных произведений может быть совершенно точно установлено, и распространялись они именно как принадлежащие данному автору, в процессе исполнения эти сочинения всегда перерабатывались исполнителями, то есть совершали путь настоящих фольклорных произведений, когда одаренный исполнитель в известной степени является и соавтором. Поэтому сочинения клезмерского репертуара мы должны рассматривать как

---

[5] Интересно отметить, что из многих десятков профессиональных клезмеров, с которыми мне (М. Береговскому) приходилось сталкиваться при собирании материалов, я ни у кого почти не находил записанных небольших пьес. Напротив, у музыкантов-любителей (например, у скрипача-любителя Б. Сахновского и др.) почти всегда имелись тетради с порядочным количеством записанных мелких пьес.

Следует принять во внимание тот факт, что к моменту, когда я приступил к собиранию материалов клезмерского репертуара, сведений об отдельных клезмерах и о клезмерских капеллах (1927), клезмеры как сословие уже не существовали, и многие черты, характерные для этого сословия в прошлом, удавалось восстановить с трудом. Очень много записей произведений из репертуара клезмеров – среди них немало относившихся к первой половине XIX столетия – погибло во время первой мировой войны 1914-1917 гг. когда все еврейское население высылалось из прифронтовой полосы, во время гражданской войны и т п. С большим трудом мне удавалось найти тех клезмеров, у которых сохранились нотные записи второй половины (скорее, последней четверти) XIX столетия. То же относится и к фотографиям отдельных клезмеров я клезмерских капелл.

[6] Такие произведения обычно исполнялись солирующей скрипкой, которой аккомпанировали контрабас (или виолончель) и вторая скрипка (реже альт). Солист разучивал их по нотам, если не он сам был их автором: аккомпанировали же всегда по слуху. В конце XIX и начале XX столетия соло во время трапезы исполняли также на кларнете или флейте.

[7] Несмотря на все старания, мне не удалось увидеть ни одного экземпляра нот этих пьес, написанных рукою самого Педоцера. У различных музыкантов я находил по нескольку вариантов некоторых его произведений, в которых общей является только схема построения произведения (интродукция, тема, вариации на тему и кода), но выполнение ее более или менее различно во всех вариантах – невозможно найти даже двух, совпадающих полностью. При этом надо отметить, что все записи произведений Педоцера, которые нам удалось разыскать, относятся к началу XX, частично к 80-90-м годам XIX столетия: это значит, что они представляют сочинения Педоцера в том виде, в котором они бытовали еще при его жизни.

Почти все варианты более крупных произведений переписаны нами из сохранившихся у учеников Педоцера и сыновей скрипача Гойзмана из Чуднова старых клезмерских сборников.

фольклорные: творчество самого автора и исполнителя-соавтора, выросших из народных масс и явившихся продолжателями народных традиций, впитало все музыкальное достояние народа.

Следует подчеркнуть еще один чрезвычайно важный момент, характерный как для всего еврейского фольклора в целом, так и для клезмерского репертуара в частности: при всем национальном своеобразии ему совершенно чужда национальная ограниченность. Народ усваивает даже такие музыкальные произведения, которые не обладают близкими ему национальными чертами. Иногда они приобретают популярность именно потому, что привносят с собою новые выразительные средства, характерные для народной музыки другого народа[8]. Здесь я хочу обратить внимание как раз на такие случаи, когда народный художник сознательно берет инонациональную мелодию и вводит ее в свой репертуар. Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

Еврейская инструментальная музыка исполнялась почти исключительно на свадьбах. Свадебная музыка делилась в основном на танцевальную музыку и музыку для слушания (это музыка, звучавшая во время славления гостей, усаживания невесты, застольная, уличные напевы при проводах гостей и т. п.). Что касается танцевального свадебного репертуара, то надо заметить, что тут решительно нет никакой национальной замкнутости. Наряду со специфически еврейскими танцами (если какие-либо танцы вообще можно называть специфически национальными), такими, например, как шер, фрейлехс, баройгэз-танц и пр., на свадьбах всегда играли и танцевали и общераспространенные во второй половине XIX столетия танцы – польку, кадриль, лансье, рондо и др. Среди сольных танцев на еврейских свадьбах на Украине и за ее пределами наиболее популярным и излюбленным танцем издавна был казачок[9]. Да и в прошлом, до XIX столетия, общераспространенные европейские танцы пользовались у евреев популярностью.

Инонациональные пьесы мы встречаем не только в танцевальном репертуаре клезмеров, но и в репертуаре для слушания. Часто само название многих произведений указывает на то, что клезмеры перенимали инонациональные музыкальные народные (и не только народные) пьесы и включали их в свой репертуар, а слушатели охотно принимали такие произведения. Так, например, жок, который еврейские музыканты на Украине исполняли в качестве уличного напева (реже танца), вначале, несомненно, был заимствован из молдавского или румынского фольклора. Со временем жок так органически вошел в еврейский клезмерский репертуар, что произведения с таким названием сочинялись самими еврейскими клезмерами и очень часто теряли присущие ранее жоку черты. Некоторые пьесы или танцы имеют украинское (белорусское, польское или какое-либо другое) название, например добрыдень, добрыдзень, добраночь и др., и, однако вряд ли можно утверждать, что эти произведения заимствованы именно из украинского, белорусского или какого-либо иного народного творчества.

Среди клезмерских инструментальных произведений мы встречаем целый ряд пьес, носящих название «скочна». По стилю и характеру они почти идентичны фрейлехсам, ни по мелодике, ни по ритмике не отличаются какими-либо специфическими чертами, характерными именно для украинской или другой народной музыки. Известно, что уже в конце XVI столетия в еврейском быту в германоязычных странах встречается танец с подскоками (spring-tanc). Судя по девяти танцевальным песням, сохранившимся в рукописном сборнике еврейских народных

[8] См. об этом: Береговский М. Взаимные влияния в еврейском и украинском фольклоре. – Радянська музыка, 1936. №5 (на укр. яз.)

[9] В своей книге «Мемуары бабушки» Паулина Венгерова описывает свадьбу своей сестры, которая происходила в Брест-Литовске в 1848 г. О танцах, которые там танцевали на девичнике (форшпиль, змирес), мы читаем следующее: «Отец и почетные гости с удовольствием смотрели на сольный танец, русский (вернее, украинский.) «козачёк», который изобилует большим количеством художественных фигур и грациозными движениями. За козачком следовала в очень быстром темпе «галопада», которую танцевали парами вокруг всего зала, останавливаясь на момент в каждом его углу. Потом танцевали веселый танец «бейгелэ», своего рода хоровод; потом «хосидл», сопровождаемый чрезвычайно бодрой музыкой (фанфары и тамбурин), и в заключение танцевали весьма манерно «контраданс». Эта цитата отражает танцевальный репертуар богатой свадьбы, но и на других свадьбах танцевали много и охотно.

песен Айзика Валиха (конец XVI века), можно заключить, что танец с подскоками, как и танец с равномерным шагом (umgehender Tanc) могли быть заимствованы евреями у немцев[10].

Танец с названием «скочні», «доскочні», «доскочисті» мы встречаем и в украинском танцевальном репертуаре[11], «skoczek» существует и среди польских народных танцев[12], а «skocna» встречается в чешском танцевальном репертуаре[13]. По сообщению многих клезмеров, современная им скочна не была особым танцем, обычно так называли технически виртуозно разработанный фрейлехс. Трудно предположить, что этот танец еврейские клезмеры могли позаимствовать из украинской народной музыки, так как профессионально обученных украинских скрипачей в старину было несравненно меньше, чем клезмеров.

Встречается, однако, и обратное явление: танец носит сугубо еврейское название, а мелодия его заимствована. Так, например, в качестве музыкального сопровождения традиционного танца невесты со своим отцом, с отцом жениха и другими почетными гостями, носящего название «кошертанц», исполняли полонез. Начиная с 40-х годов прошлого (XIX) столетия и до наших дней почти все клезмерские капеллы на Украине в подобных случаях играли популярный полонез Огиньского.

В клезмерском репертуаре мы сталкиваемся с целым рядом украинских народных песен, которые обычно обрабатывались для солирующего инструмента (чаще всего скрипки): большой популярностью пользовались вариации для скрипки на украинскую народную песню «Їхав козак за Дунай» и другие. Среди более крупных произведений, например, – фантазия для скрипки А.-М. Холоденко (Педоцера) под названием «Чумак», в качестве основной темы которой взята украинская народная песня.

ИСТОРИЯ КЛЕЗМЕРСКИХ КАПЕЛЛ

Сведения, которыми мы располагаем о клезмерах и о клезмерских капеллах XIX столетия, далеко не полны – они отрывочны и случайны; еще более скудны подобные сведения о предшествовавших XIX столетию веках. Но даже эти отрывочные и случайные материалы дают возможность составить более или менее полное представление о роли музыки и ее исполнителей в еврейском быту, об упорной и тяжелой борьбе клезмеров за существование. Мы уже отмечали, что о самой музыке, исполнявшейся клезмерами как в еврейской, так и в нееврейской среде, в этих материалах никаких сведений нет.

Из дошедших до нас самых различных источников мы знаем, что клезмеры в еврейском быту существовали уже много столетий назад. Во всех городах с более или менее значительным еврейским населением функционировали клезмерские капеллы. Еврейскую свадьбу без клезмеров невозможно было себе представить, и это типично не только для XIX столетия. В воспоминаниях раввина Минца (конец XV – начало XVI века) описание обряда еврейской свадьбы в Бамберге и Познани (Польша) и сопровождавшей его музыки занимает видное место; в частности, отмечается, что жениха и невесту ведут к венцу под музыку[14].

Не только в мирное время, но и в годы тяжелых невзгод (погромов, изгнаний и пр.) на свадьбе звучало хоть несколько инструментов. Характерным в этом отношении является постановление правления еврейских общин Литвы, записанное в протокольную книгу (пинкос) 1650 года: «Мы также наложили на себя траур, – читаем мы в этом постановлении, – по случаю всех [постигших нас] бедствий: ни в одном еврейском доме, даже для увеселения жениха и невесты, не должно раздаваться звуков музыкальных инструментов в продолжение целого года,

---

[10] См. Rosenberg F. Über eine Sammlung deutscher Volks-und Gesellschaftslider in hebräischen Lettern. – Geigers Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland, 1888, Bd. 2, S. 240-242. – In: Šiper I. Jidiše folksdramatik biz 1750. Varše, 1928, z.70.

[11] См. Квітка Кл. Професійні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. – Київ, 1924, с.41

[12] См. Straczewski F. Die polischen Tänze. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 1901, Heft 4, S. 717.

[13] Straczewski F. Ibid., S. 673

[14] Gidelman M. Jidise kultur-gesixte in mitlalter. – Berlin, 1922, z. 87.

а именно до праздника Пасхи 411 года по сокращенному летосчислению (=1651 год). Исключение составляет свадьба в ночь «хуппы» (венчания) и во время покрова невесты; после же того музыка решительно запрещена даже в две вышеупомянутые ночи, а тем более на улице днем не должно быть слышно звуков каких бы то ни было музыкальных инструментов, даже во время «хуппы» [...][15]

Достоверно известно, что если еврейская свадьба в Германии (XV века) должна была происходить в тех местах, где временно запрещалось музицировать (по случаю траура в княжеской семье и т. п.), то ее переносили за пределы этих областей, дабы иметь возможность провести празднество с музыкой[16]. Реже присутствовали еврейские музыканты на других семейных и общественных увеселениях, торжествах и пр.[17]

Нам известно, что уже в XVI веке клезмерам в Польше приходилось выдерживать острую и упорную борьбу с музыкантами неевреями. Польские музыканты начали организовывать свои цехи в начале XVI века, но в эти цехи евреи-музыканты не могли быть приняты, так как в музыкантские, как и в другие цехи, принимали членов не только по профессиональным признакам, но и по вероисповеданию. Борьба шла главным образом за то, чтобы еврейским музыкантам не разрешать играть для христиан. Однако только еврейская среда не могла дать клезмерам достаточно заработка, и они упорно добивались возможности играть также для христиан. В 1549 году польские цехи добились королевской грамоты (привилегии), запрещавшей клезмерам играть у неевреев; в этой грамоте и цеховым музыкантам запрещалось играть на еврейских свадьбах. Провинившийся в первый раз должен был внести в цех штраф в виде трех фунтов воска, во второй или в редких случаях в третий раз его исключали из цеха как недостойного и аморального члена

Можно усомниться в том, что цехам удавалось проводить в жизнь запрещения этой грамоты. Известно, что в Кракове, например, клезмеры все время играли для христиан. Однако в 1582 году цеховым музыкантам удалось получить новую королевскую привилегию, запрещавшую всем нецеховым музыкантам, то есть еврейским клезмерам и итальянским музыкантам, которых тогда в Польше было немало, играть для христиан[18].

Во Львове, как это видно из документа, датированного 1629 годом, цеху еврейских клезмеров удалось заключить договор с цехом христианских музыкантов о том, что клезмерам разрешается играть на свадьбах и на банкетах у христиан и нанимать христианских музыкантов, если нужно играть в субботу или в еврейские праздники. По этому договору еврейский клезмерский цех должен был выплачивать христианскому цеху ежегодно 10 польских злотых, а львовскому магистрату – 2 польских злота. Из того же документа мы узнаем, что еврейский клезмерский цех во Львове насчитывал тогда тринадцать членов, и что некоторые из них имели и другие профессии (занимались шитьем шапок, выработкой шмуклерских изделий и пр.). Еврейские цеховые клезмеры играли на скрипках, лютнях, цимбалах, басе и на бубне. В клезмерский цех входили, вероятно, только оркестровые музыканты, так как вне его оставались цитрист и арфист (музыканты Исаак и Иосиф)[19].

Музыковед Пауль Нетль опубликовал ряд архивных документов, освещающих положение клезмерских капелл во второй половине XVII века в Праге. И там еврейских исполнителей не принимали в цех городских музыкантов, и им разрешалось играть только у евреев. В 1641 году они добились права играть и на нееврейских свадьбах, празднествах и т. п. Нееврейское население охотно приглашало их, но это ущемляло материальные интересы нееврейских музыкантов, которые начали писать на них многочисленные жалобы в магистрат. В жалобах

[15] Литовский областной пинкос (протокольная книга). Протокол общины 1650 г., § 469.
[16] Gidelman M. Op. cit., z. 89.
[17] Д-р Гланц Р. Отчет современника о торжественной процессии пражских евреев (на. евр. яз.). См.: Arxiv far gesixte fun judusn teater un drame (с.80 и далее).
[18] Polinski A. Dzieje muzyki polskieji, z. 61-62.
[19] Balaban M. Zydzi lwowsky na przelomje XVI I XVII wieku. – Lwow, 1906, s. 533-534.

говорилось, что еврейские клезмеры играют очень плохо: не выдерживают ни темпа, ни такта и только издеваются над благородной музыкой[20].

В своих ответных жалобах клезмеры выставляли весьма прозаический мотив: если им не будет разрешено музицировать, то не на что будет жить. Можно было бы подумать, что еврейские клезмерские капеллы действительно играли плохо, но это совершенно необоснованное заключение. Известно, что городские музыканты Бремена отзывались так неблагоприятно не только о еврейских клезмерах, но вообще обо всех музыкантах, которые с ними конкурировали. Они были недовольны тем, что музыкантам, не принадлежавшим к цеху, разрешалось играть на свадьбах и празднествах горожан. 9 января 1593 года они подали жалобу в магистрат, в которой говорилось, что музыканты этого прекрасного города вытесняются «скверными лирниками». Нецеховые музыканты выставили возражение против названия их лирниками и стали доказывать, что их «блаженной памяти отцы были уже гражданами города Бремена и играли на скрипках, виолах» и т. д. Если их лишат права играть по воскресным дням на свадьбах, они со своими семьями погибнут от голода[21].

Очень скудны сведения о клезмерах в Белоруссии. Так, в ревизских сказках за 1794-1795 годы указано, что в местечке Смиловиче, где проживало 53 еврейских семейства (111 мужчин и 181 женщина) было 2 клезмера, в местечке Погосте, где проживало 82 человека мужчин и 133 женщины (количество семейств не указано) был один клезмер.

В списках за 1811 год мы находим следующие данные: в местечке Брагине Речицкого уезда, где проживало 259 евреев, было 2 клезмера, в местечке Клецке Слуцкого уезда, где проживало 662 еврея, было 3 клезмера[22].

Этим исчерпываются сведения о клезмерах в ревизских сказках. Не следует, однако выносить заключения, что клезмеры так редко встречались в списках потому, что в то время их действительно было мало. Насколько списки эти не отражали действительного положения, можно судить по следующему примеру. В подобных списках по городу Минску не указан ни один клезмер, между тем в протоколах Минской общины (кагала) за 1797-1805 годы несколько раз встречаются специальные постановления, касающиеся отдельных музыкантов: разрешение проживать в Минске и играть на свадьбах, запрещение ходить по домам в праздник Маккавеев (Хануко) с поздравлениями и т. д. О составе капелл и их количестве в протоколах нет никаких сведений, но из протокола от 9.VI 1803 года можно заключить, что в Минске было тогда больше одной капеллы, так как было указано, что Мойше, сыну Шимона, разрешается быть бадхоном[23], а его помощником утверждается некий Мендель, и в том же пункте специально отмечается, что означенным лицам запрещается рекомендовать какую-либо из клезмерских капелл[24].

Из упоминавшегося выше факта, что даже в маленьком местечке, где проживало всего 53 семейства, было 2 клезмера, можно сделать заключение, что клезмеры были явлением не случайным, а типичным.

О клезмерах на Украине до XIX столетия мы никаких сведений не имеем.

Положение еврейских клезмеров в России в XIX столетии было совсем иное, чем в Польше, Чехии и др. Конкурентов в городах и местечках черты оседлости у них почти не было, и часто даже совсем слабые профессионально еврейские музыканты-любители должны были играть на балах, празднествах и т.п. у неевреев. В своем автобиографическом произведении «Записки еврея» Багров рассказывает, что в городе Л. (Полтавской губ.) в 40-х годах прошлого столетия было три молодых любителя-еврея, кое-как игравших на скрипке, флейте и виолончели.

[20] Nettl P. Die Prager Judenspilleutezunfl; Alte judische Spielleute und Musiker. Цит. По рецензии д-ра Я.Шацкого (см.: Arxiv far jidise gesixte fun jidisn teater un drame, z. 472).

[21] Arnheim Am. Aus dem Bremener Musikleben im XVII Jahrhundert. – Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft, 1910, S. 380-381.

[22] Александров Г. Еврейское население Беларуссии во время раздела Польши (на евр. яз.). см.: Cajtsrift. – Minsk, 1930, bd. IV, z. 44-45, 70-72.

[23] Бадхон – традиционный участник еврейского свадебного обряда, сопровождающий свадебное празднество стихотворными импровизациями и забавляющий гостей песнями, анекдотами и остротами.

[24] Банфман. Книга кагала.

Городничий силой принуждал этот «оркестр» играть у него, ибо других музыкантов в городе не было[25]. Ниже мы приведем отрывок из воспоминаний И. Котика о клезмерской капелле в местечке Кобрине, которую приглашали к окрестным помещикам на балы.

В начале XIX столетия количество профессиональных еврейских клезмеров было сравнительно невелико, а во второй половине столетия оно значительно увеличилось. Это объясняется тем, что кагальная организация утратила свои административные права, и капеллы можно было свободно организовывать повсюду. Кроме того, в течение XIX столетия еврейское население в различных местечках значительно выросло, и новые капеллы начали возникать в тех местах, где их раньше не было, а там, где раньше была одна капелла, нередко появлялась вторая. Ограниченность числа профессий, доступных евреям царской России, принуждала многих людей, обладавших музыкальными способностями, становиться профессиональными музыкантами или, по меньшей мере, использовать музыку как дополнительную профессию. Указанные причины привели к тому, что число еврейских профессиональных музыкантов в России на протяжении XIX столетия значительно возросло. Можно предположить, что к концу XIX столетия в России было свыше трех тысяч еврейских профессиональных музыкантов. На одной только Украине число их доходило до двух тысяч[26].

Интересные сведения о капелле местечка Хабно Киевской губернии (в Полесье) в конце XIX столетия можно почерпнуть из рукописных материалов, присланных мне музыкантом Авраамом-Егошуа Маконовецким в ответ на анкету, помещенную в моей брошюре «Еврейская инструментальная народная музыка»[27].

Хабенская капелла обслуживала не только Хабно, но и все мелкие местечки в округе в радиусе 40-50 километров, в которых не было собственных капелл. Играли они не только на еврейских свадьбах, но изредка и у окрестных украинских, немецких, чешских, польских крестьян и у польских помещиков. У крестьян они часто играли те же танцы, что у евреев, а у помещиков играли исключительно салонные танцы.

Работа в оркестре, по-видимому, и тогда, в конце XIX – начале XX столетий, не давала музыканту достаточного заработка, особенно в таком небольшом местечке, как Хабно. Маконовецкий описывает, как в капелле производился расчет между музыкантами. Каждый музыкант, в соответствии с его ролью в капелле, получал определенный процент с рубля. Первый скрипач получал больше всех, а меньше всех – барабанщик. Но не во всех городах доход был одинаковый. В Полесье расчетной единицей была копейка, например: первый скрипач получал 22 с половиною копейки, второй скрипач – 15 копеек, кларнетист – 17 копеек и так далее вплоть до барабанщика, который получал 7 с половиной копеек, то есть полпая, так как целый пай составлял 15 копеек. На «далекой Украине», по определению Маконовецкого, расчет производился по-другому: там первый скрипач получал 1 рубль 50 копеек, второй – 1 рубль 10 копеек, а барабанщик – 50, а то и 70 копеек. По тому, что 15 копеек считались целым паем, можно себе представить, как велики были заработки клезмера. Несколько раз, в своих воспоминаниях Маконовецкий пересказывает как легенду, будто капелла Педоцера заработала на свадьбе в Радомышле у Горнштейнов (тамошних миллионеров-сахарозаводчиков) две-три

[25] Багров Г.И. Записки еврея. – Спб., 1874, с. 151-152.

[26] Мы не располагаем никакими статистическими данными по этому вопросу. Из материалов, собранных мною, видно, что в каждой губернии на Украине было приблизительно по 50 – 60 клезмерских капелл. Считая в среднем по 6 человек в капелле, получается (по сугубо приблизительному подсчету) на губернию по 300 человек музыкантов. В тех шести губерниях, в которых было сосредоточено еврейское население на Украине (Киевская, Волынская, Черниговская, Полтавская, Подольская и Херсонская), было, таким образом, приблизительно 1800 клезмеров – количество по сравнению с реальным, несомненно, приуменьшенное. В городах с более многочисленным еврейским населением всегда было по нескольку капелл, так, например, только в Бердичеве в последней четверти XIX столетия было свыше 50 клезмеров. В Белой Церкви, Радомышле и других городах было по две больших капеллы. Даже в таком сравнительно небольшом местечке, как Смела (Киевской губ.), в 1900 г. было три капеллы. Из них лучшая, руководимая скрипачом А.-И. Березовским, пользовалась популярностью во всей округе, и местные помещики приглашали ее на балы

[27] Воспоминания Маконовецкого занимают 50 с лишним густо исписанных страниц ученической тетради.

тысячи рублей. По тону рассказчика видно, что для него подобные деньги были несбыточной мечтой[28].

Местечко Хабно, как и все остальные местечки в округе, было бедное, и крупных богачей там не было. Соответственно богатых свадеб тоже не было, и капелла почти всегда играла в полном составе. «Меньше пяти человек никогда не играло», – пишет Маконовецкий. По-видимому, выступления в среде нееврейского населения тоже не приносили больших доходов. Показательно, что капелла даже не была в состоянии держать специального бадхона, и в качестве такового выступал один из музыкантов. Исполнялись пьесы из обычного для еврейских клезмерских капелл репертуара.

Между клезмерскими капеллами существовала жестокая конкуренция, особенно в тех городах и местечках, где было две или больше капелл. Наибольшего ожесточения борьба достигала, когда дело касалось богатой свадьбы, сулившей крупный заработок. Нередко капелла отправлялась играть на свадьбе в район, считавшийся полем деятельности другой капеллы. Если конкурирующие капеллы приходили к соглашению, местные клезмеры уплачивали приезжим отступное, а иногда дело доходило до драки.

Интересно описывает Маконовецкий взаимоотношения между отдельными клезмерами капеллы. Когда кто-либо из музыкантов заболевал или по какой-либо другой уважительной причине не имел возможности играть в оркестре, капелла продолжала выплачивать ему его обычный пай. Когда клезмер (по старости или по другой причине) больше не мог играть на своем инструменте, и у него не было другой профессии, он получал полный пай, если же у него был еще какой-нибудь заработок, он получал полпая. Когда клезмер умирал, его вдова, если она была старухой и не имела детей, пожизненно получала целый пай. Если же у нее были дети, которые могли оказывать ей материальную поддержку, она получала полпая. За всем этим строго наблюдали все музыканты. Если возникал конфликт, съезжались клезмеры из окрестных местечек и улаживали его. По словам Маконовецкого, клезмеры никогда не допускали, чтобы их товарищ или его семья прибегали к чужой помощи.

И все же заработки были недостаточны, и клезмеры искали дополнительных доходов в преподавании музыки. Обычно они обучали игре на всех инструментах, кроме фортепиано, детей зажиточных родителей, помещиков, а иногда и других музыкантов. В основном ученики были из местного населения, реже из других мест (Маконовецкий рассказывает, в частности, как он обучал мальчика из еврейской семьи, проживавшей в селе в 35 километрах от Хабно). В те месяцы, когда по религиозным причинам нельзя было устраивать свадьбы, он уезжал на заработки в села.

СОСТАВ КЛЕЙЗМЕРСКИХ КАПЕЛЛ

Из старинных репродукций и других источников мы узнаем, что еврейская клезмерская капелла состояла преимущественно из исполнителей на струнных инструментах. В этом явлении не приходится усматривать какую бы то ни было национальную специфику, так как оно было общим для всего городского населения Европы. В XVIII-XIX столетиях различались две разновидности состава оркестра: так называемая «громкая» и «тихая» музыка. Первый оркестр состоял из рогов (труб) и барабанов, второй – из одних скрипок и флейт. Для каждого отдельного случая точно устанавливалось, какие сословия имеют право нанимать тот или

[28] От родителей невесты, которые обычно устраивали свадьбу у себя, клезмеры получали за свою игру небольшую сумму. Основной их заработок составляла плата, получаемая ими от гостей за танцы, виваты (приветствия), туши и т. п. Перед началом танца танцоры передавали собранные от участников деньги одному из музыкантов (чаще всего это был первый скрипач), который складывал их в футляр скрипки или в специальную кружку. После свадьбы два музыканта подсчитывали выручку и делили ее между членами капеллы согласно установленному порядку. В статье «Старинные еврейские свадебные обряды» Л. О. Леванда приводит такие цены за танцы (обычные для 70-х годов XIX столетия): полька и вальс по 5 копеек, мазурка – 10 копеек, кадриль – 20 копеек, лансье – 25 копеек (сб. «Пережитое», т. 3). Такая же плата за танцы указана в очерке Ив. Липаева «Еврейские оркестры» (Русск. муз. газета, 1904. № 6-7, с. 169, стлб. 170).

другой оркестр и сколько танцев разрешается играть. Как правило, евреи не имели права пользоваться «громкой» музыкой. Такой оркестр разрешалось приглашать на свадьбу, если невеста принадлежала к первому (дворянскому) или в редких случаях – ко второму (купеческому) сословию.

Во всех странах, где жили еврейские клезмеры, они всегда играли на тех же инструментах, что и местные городские музыканты. На иллюстрации из средневековой пасхальной агады (повествования) мы видим еврейского исполнителя, играющего на лютне. На позднейших репродукциях из различных книг Западной Европы, на которых изображены еврейские музыканты, мы всегда видим их с европейскими инструментами в руках. В указанном рукописном сборнике еврейских народных песен Айзика Валиха (XVI век) в числе инструментов, сопровождавших плясовую песню, упоминаются арфы, лютни, скрипки и барабан.

Что касается состава еврейской профессиональной капеллы, то мы и тут не встречаем никаких специфических особенностей. До второй половины XIX столетия еврейская клезмерская капелла состояла, обычна из трех-пяти музыкантов. В старинной еврейской народной песне есть такая строфа: «Истолкуем, что означает «три»: трое клезмеров, увеселяющих богатого и бедного». В другом варианте той же песни называется число пять: «Кто знает, что означает «пять»? Пять клезмеров» и т. д.

Я полагаю, что числа три и пять (означающие количество клезмеров), называемые в разных вариантах этой песни, обуславливались главным образом местом свадьбы, а не различными историческими периодами: в одно и то же время в разных городах могло быть от трех до пяти музыкантов. Так, например, в параграфе 3 устава 1716 г. еврейской общины Франкфурта-на-Майне предписывалось приглашать на свадьбу не более четырех музыкантов, которым позволялось играть не позже полуночи. Музыкантов, нарушивших это постановление, не разрешалось приглашать на свадьбы в течение года[29].

В воспоминаниях еврейского писателя А. Б. Готлобера, относящихся к началу XIX столетия, упоминается о клезмерской капелле г. Старо-Константинова (Волынь), которая состояла из четырех инструментов: скрипки, кларнета, файфиола и барабана с тарелками[30].

Композитор Н. А. Римский-Корсаков рассказывает о евреях-музыкантах его родного города Тихвина (быв. Новгородской губернии): «Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиликивал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма – маляр по профессии и большой пьяница. В последние годы появились евреи (скрипки, цимбалы, бубен), которые заменили Николая с Кузьмой и сделались модными музыкантами»[31].

Еще в третьей четверти XIX столетия капелла из трех человек встречается во многих местечках в России. Так, X. Чемеринский рассказывает в своих воспоминаниях, что в его родном местечке Мотоли (Гродненской губернии Кобринского уезда) в 60-х годах было всего три музыканта – скрипач, трубач и цимбалист[32].

---

[29] Эрик М. История еврейской литературы (на евр. яз.), – Киев, 1935, с. 139-140. Ограничение состава капелл касалось только свадеб; в праздничной процессии евреев в том же Франкфурте-на-Майне в 1716 г. участвовал значительно увеличенный состав оркестра.

[30] Фридкин А. А. Б. Готлобер и его эпоха (на евр. яз.),- Вильнюс. 1926, с. 45-46 Что означает слово «файфиол» не ясно. В еврейско-русском словаре С. Рохкинда и Г. Шкляра (Минск, 1940) оно переводится как флейта, однако есть сведения, что файфиолом на Украине называли кларнет.

[31] Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – Спб., 1910, с 4. К 1852 году относится сообщение Л. М. Жемчужникова о том, что в Харькове он наслаждался украинскими песнями, которые исполняли в трактире евреи на скрипках и виолончели.

См.: Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого – Л., 1927, вып. 2, с. 21.

[32] См.: Чемеринский X. Мое местечко Мотоли (см.: Resumot, b. II, z. 69-70) (на древнеевр. яз.). Это были профессиональные музыканты; для игры на свадьбе они нанимали барабанщика, а когда жениха и невесту вели под венец, впереди музыкантов шел бадхон, который бил в тарелки.

О клезмерской капелле из пяти инструментов (скрипка, кларнет, цимбалы, бандура и барабан) рассказывает пользовавшийся популярностью бадхон А.-С. Фидельман[33]. Тот же состав, только без кларнета, упоминается в очерке М. А. Шацкеса («A farsterter hon»)[34].

В очерке М. Майлеса, написанном в 1893 г. в Пирятине бывшей Полтавской губернии («Farn badekns»), указан такой состав клезмерской капеллы: скрипка, кларнет, труба, бас и барабан; цимбалы не упоминаются.

Интересно отметить, что дольше всего цимбалы в клезмерских капеллах сохранялись в Белоруссии. Еще совсем недавно, в 1923 году и позже, в Петрограде играл ансамбль еврейских цимбалистов родом из Белоруссии[35].

Значительно реже встречаются упоминания о цимбалах в составе клезмерских капелл на Украине в последней четверти прошлого столетия. П. Чубинский называет такой состав еврейских клезмерских капелл (1876 г.): скрипка, бас, цимбалы и бубен[36]. Из десятков клезмеров, которых я опросил, лишь один кларнетист Дулицкий, родом из местечка Макарова бывшей Киевской губернии, сообщил о своем деде, что он был цимбалистом, а капелла в целом состояла из скрипки, кларнета и цимбал. Из остальных опрошенных мною музыкантов ни один не помнит о цимбалистах в еврейских капеллах на Украине.

Приблизительно о таком составе – без цимбал, но с басом, – бытовавшем до 70-х годов прошлого столетия, рассказывали, мне и другие клезмеры.

Более крупные капеллы состояли обычно из следующих инструментов: первой скрипки, второй скрипки (секунды), альта (редко, чаще было две вторых скрипки), виолончели или контрабаса, кларнета, флейты, корнета, тромбона (иногда баса) и турецкого барабана с тарелками; в самом конце XIX столетия в клезмерские капеллы был введен малый барабан. В больших капеллах обычно увеличивалось количество скрипок, участвовали два кларнета, виолончель и контрабас, других инструментов не было. Состав еврейских профессиональных оркестров начал увеличиваться лишь начиная со второй половины XIX столетия, а до того времени количество музыкантов было строго регламентировано общинной организацией. Однако ограничение числа музыкантов в свадебном оркестре не было специфическим явлением, присущим именно еврейской музыке, оно было характерно для оркестров многих городов Европы того времени.

КЛЕЗМЕРЫ В XIX СТОЛЕТИИ

Об одаренных клезмерах, живших до XIX столетия, до нас не дошло никаких документальных сведений, но в художественной литературе XIX века встречаются многочисленные описания талантливых народных музыкантов, настоящих художников, которые своим искусством вызывали восхищение народных масс. О них создавались легенды и сказки. Менделе-Мойхер-Сфорим (классик еврейской литературы Абрамович) упоминает об одной из таких легенд о Стемпеню и его скрипке, на которой он играл в лесах, в селах и повсюду, где танцевала крестьянская молодежь. В своем автобиографическом произведении «С ярмарки» Шолом-Алейхем рисует образ клезмера из маленького местечка, и при этом не широко известного, а заурядного, популярного только в своем местечке. Шолом-Алейхем в то время (конец 70-х годов) был учителем в местечке Ржищеве недалеко от Киева. «Единственный дом, куда он (Шолом-Алейхем пишет о себе в третьем лице) заходил и где чувствовал себя по-человечески, был дом музыканта Аврома. Артист по натуре, настоящий художник, музыкант Авром заслуживает того, чтобы о нем поговорить особо.

[33] Širej osof, oder di klejnštetldike xasene meejs Aleksander-Sender Fidelman. – Vilne, 1873.

[34] In: Bilder fun der Lite. Mimeni der emeser farfaser «Judišn far pejsex» (Еврейская народная библиотека, основанная Шолом-Алейхемом. – Киев, 1888, кН. 1, с.170-171).

[35] Фендейзин Н. Еврейские цимбалисты Лепянские. – В кН. Музыкальная этнография. Л., 1926, с. 37-42.

[36] Чубинский П.П. Материалы и исследования. Евреи юго-западного края. – Труды экспедиции в юго-западный край. Спб., 1872, т. VIII, вып. 1.

Это был высокий, широкоплечий человек с маленькими глазками под густыми бровями и с длинными черными вьющимися волосами. Скрипка в его больших волосатых, с широкими ладонями руках казалась игрушкой. Нот он не знал, но, несмотря на это, были у него свои композиции. А играл он так, что, слушая его, замирало сердце. Это своего рода Стемпеню, возможно, даже на голову выше его. И в жизни он был тот же Стемпеню – личность необычайная, поэтическая натура и, кстати, большой поклонник красивых женщин и девушек»[37].

Вот еще отрывок, рисующий клезмера из маленького местечка близ Умани: «В Соколевке было два брата, Ошер и Хаим. Ошер руководил клезмерской капеллой и пользовался известностью во всей округе. Хаим играл у него в капелле вторую скрипку. Позже это ему надоело, он переехал к нам в местечко и стал самостоятельным музыкантом. Это был настоящий художник – с большими мечтательными глазами, с бледным изможденным лицом, с длинными, белыми, тонкими, очень чувствительными пальцами. О реальной действительности он имел очень смутное представление, любой ребенок мог его обмануть... Но зато когда он прикладывался щекой к скрипке и начинал водить по струнам, перед нами раскрывался новый мир. Вы чувствовали, что в его скрипке сидит плененная душа. Душа эта рвется на волю, плачет, рыдает и молит... Евреи с длинными бородами, с очерствевшими лицами чувствовали себя малыми ребятами, когда они слушали клезмера Хаима... Скрипка пела, скрипка говорила как живая, она хватала за душу. Лицо Хаима становилось еще бледнее, его большие глаза – еще больше, еще чернее, щека его крепко прижималась к скрипке, как будто к живому существу.

Хаим отлично играл на свадьбах, но еще лучше он играл для самого себя, ночью, когда все местечко засыпало. Жители раскрывали окна и слушали, как душа Хаима рвется к небу, молодежь стояла в тени домов, слушала и восхищалась. Хаим был поэтом, истинным художником»[38].

Но не только еврейский народ отдавал дань восхищения одаренному клезмеру. Многочисленные данные говорят о том, что и нееврейских слушателей приводила в восхищение игра лучших еврейских клезмеров. Так, например, И. Котик в своих мемуарах, относящихся к середине XIX столетия, рассказывает о некоем клезмере по имени Шепсл, который стоял во главе кобринской (Кобрин – уездный город бывшей Гродненской губернии) капеллы. Шепсл не знал нот, и все же был отличным скрипачом и пользовался широкой известностью во всей округе. «Этот Шепсл, – пишет И. Котик, – был таким виртуозом, что слава его дошла до Паскевича, польского наместника. Паскевич послал за Шепслом, и Шепсл у него играл на своей скрипке. Паскевич был поражен... Каждый вечер он приглашал к себе почетных гостей, и Шепсл играл для них часа два-три... Паскевич дал ему тысячу рублей и диплом, в котором он удостоверял, что Шепсл обладает божественным музыкальным талантом, только он музыкально не обучен»[39].

Другой помещик, Михновский, сам пианист, был восхищен игрой Шепсла и говорил, что за всю свою жизнь он никогда не слыхал такого исполнителя[40].

Когда подобный талантливый клезмер случайно получал возможность показать свое искусство лучшим музыкантам своего времени, он неизменно вызывал восхищение своим дарованием. Достаточно вспомнить изумительно талантливого клезмера Михаила-Иосифа Гузикова (1809-1837), который своей игрой на таком примитивном инструменте, как цимбалы, вызывал восхищение и удивление во многих музыкальных центрах Европы

На Гузикове стоит остановиться несколько подробнее. Он родился в местечке Шилове быв. Могилевской губернии в семье клезмера, в роду которого в течение столетия рождались способные музыканты, главным образом флейтисты. Михаил-Иосиф, как и его отец, дед и прадед, играл на флейте. Уже в очень раннем возрасте у него появились симптомы тяжкого недуга (туберкулеза), и он вынужден был бросить флейту. Тогда он начал играть на цимбалах,

[37] Шолом-Алейхем. С ярмарки.: Собр. соч.: В 6-ти томах. – М., 1960, т. 3, с. 514-515.
[38] Ольгин М. Мое местечко на Украине (на евр. яз.). – Нью-Йорк, 1921, с. 20-21.
[39] Котик И. Мои воспоминания (на евр. яз.). – Варшава, 1912, т. 1, с. 37-38.
[40] Там же, с. 233.

причем сам сконструировал для себя особые цимбалы, состоявшие из деревянных палочек на соломенной подстилке. Звук этих цимбал был слабый, но он захватывал слушателя своим мягким и оригинальным тембром.

Мы не располагаем сведениями о том, каким образом Гузиков получил возможность выступать на концертах. Известно лишь, что в 1832 году он выступил на концерте в Киеве, и там его слушал знаменитый в ту пору скрипач Липиньский, который был поражен его игрой. В том же году Гузиков выступал в Одессе. После его вторичного выступления в Одессе в 1833 году ему устроили концертное турне по Европе (Австрия, Германия, Бельгия, Франция)[41]. Всюду он имел огромный успех. Из Брюсселя он отправился обратно в Россию, но домой не доехал: умер во время концерта в г. Аахене с цимбалами в руках.

Композитор Мендельсон-Бартольди, который вместе со знаменитым скрипачом Давидом слушал Гузикова в Лейпциге, писал своей матери 18 февраля 1836 года: «Мне очень интересно узнать, понравился ли Вам Гузиков так же, как и мне. Это настоящий феномен, исключительный музыкант, стоящий не ниже любого великого виртуоза как по манере исполнения, так и по своему зрелому мастерству. И потому-то он меня обрадовал своей игрой на этом деревянно-соломенном инструменте гораздо больше, чем многие своей игрой на фортепиано, хотя инструмент его очень неблагодарный... Как бы то ни было, я уже давно не испытывал такого наслаждения от концерта, как на этот раз, ибо этот Гузиков воистину гений»[42].

Эту высокую оценку можно отнести не только к Гузикову, которого слушали и которым восхищались лучшие музыканты его эпохи, но и, в какой-то степени, ко многим безвестным клезмерам, о которых нет никаких сведений, и которые, не покидая маленьких местечек в черте оседлости, также радовали и волновали своим искусством народ.

О том, как еврейские музыканты обучались своему ремеслу в более отдаленном прошлом (до XIX столетия), мы не имеем никаких данных. Некоторые сведения по этому вопросу, которыми мы располагаем, относятся к 30-м годам XIX столетия, да и то не непосредственно к профессиональным музыкантам. В своих «Записках еврея» Багров рассказывает, как он учился играть на скрипке у клезмера Лейвика (в Полтаве в 30-е годы): «Я, – пишет Багров, – исправно брал уроки и упражнялся по нескольку часов сряду. Методы преподавания у владельца черной скрипки не было. [...] После единственной C-dur'ной гаммы я перешел прямо к изучению песен и простых невычурных пьес, причем нот не полагалось. Ноты были китайской грамотой как для самого маэстро, так и для его сподвижников: меня учили наглядно, прямо с пальцев. Тем не менее, я делал быстрые успехи, и реб Лейвик гордился мною как живым доказательством его методы. Я и сам был очень доволен своим преуспеванием в музыке и с радостью отдавал свой последний грош»[43] (Лейвику).

Багров не был профессиональным музыкантом, он происходил из такой семьи, которая сочла бы для себя величайшим позором, если бы он избрал музыку своей профессией, поэтому учился он тайком от своих родителей. Метод клезмера Лейвика был типичен для той эпохи. Так, например, вышеупомянутый виртуоз-цимбалист М.-И. Гузиков и его ученик Якоб Эбен из Вильны, тоже знаменитый цимбалист, не знали нотной грамоты и весь свой репертуар разучивали и играли по слуху. И другие музыканты, упоминаемые в различных мемуарах, например скрипач Шепсл из Кобрина, тоже играли по слуху и не знали нот. Надо полагать, что большая часть клезмеров первой половины XIX столетия обучалась игре по слуху и играла по традиции, которая передавалась от деда к отцу, от отца к сыну.

---

[41] В «Одесском вестнике» мы читаем такую заметку: «Прибывший сюда артист М. Гузиков честь имеет известить почтеннейшую публику, что в будущий понедельник, 14-го августа, даст на здешнем театре концерт, во второй раз, на новоизобретенном им инструменте из дерева и соломы» (12 авг. 1833, № 63. с. 252). В том же «Одесском вестнике» (9 июня 1837, № 49, с. 572) упоминается о выступлениях Гузикова как в Одессе, так и в других городах, в частности в Брюсселе.

[42] Briefe aus den Jahren 1830-1847 von F. Mendelssohn-Bartholdy. – Leipzig, 1882. О Гузикове имеется довольно обширная литература. См., напр.: Schlesinger. Über Gusikow. – Wien, 1836, Fetis Biographie universelle des musiciens – Brux, 1835-44 (а также музыкальные словари Римана, Менделя и др.).

[43] Багров Г.И. указ. Изд., с. 27-28.

Между тем число клезмеров все возрастало, и игре на музыкальных инструментах стали обучаться не только их дети. В начале XIX столетия появилось немало клезмеров, родители которых не были профессионалами-музыкантами. Так, например, отец популярного скрипача Исроэля-Герша Березовского (1813-1873) из местечка Смелы бывшей Киевской губернии не был музыкантом. О том, как и у кого Исроэль-Герш учился играть на скрипке, его внук В. А. Березовский, с которым мне приходилось беседовать, ничего не мог сказать. Судя по тому, что пятеро сыновей Исроэля-Герша, которых он обучил, стали хорошими музыкантами, можно предположить, что он играл не по слуху, а имел какое-то музыкальное образование. Старший сын его, Авраам-Ицхок (Мици) с десяти лет начал систематически заниматься с отцом и стал хорошим скрипачом, пользовавшимся популярностью во всей округе. С 12 лет он играл в оркестре отца, а впоследствии сам руководил этим оркестром, который охотно приглашали как на еврейские свадьбы, так и на балы к помещикам.

Не из клезмерской семьи происходил также скрипач Исроэль-Мойше Рабинович (1810-1900). Шести-семи лет он начал играть по слуху на самодельной скрипке. Однажды на спиртной завод, где работал его отец, приехал акцизный чиновник, оказавшийся хорошим скрипачом. Игра Исроэля-Мойше вызвала у него большой интерес. Вскоре он подарил ему скрипку и некоторое время систематически занимался с ним. Младший брат Исроэля-Мойше научилсяиграть на виолончели[44].

Исроэль-Мойше долго не решался стать профессиональным клезмером, и только тогда, когда подросли его трое сыновей, один из которых играл на флейте, другой на кларнете, а третий на виолончели, он организовал свой постоянный оркестр и стал играть на свадьбах. Внук его, скрипач М. И. Рабинович, много лет играл вместе с дедом, у которого с детства учился игре на скрипке. В 30-е годы он руководил Еврейским государственным народным инструментальным ансамблем в Киеве.

Самой собою разумеется, что незнание нотной грамоты весьма ограничивало репертуар рядового клезмера, так как всякое новое произведение ему приходилось усваивать исключительно по слуху. И все же клезмеры усваивали и включали в свой репертуар много новых пьес, почерпнутых из самых различных источников, усвоенных от нееврейских музыкантов, услышанных в исполнении военных и других оркестров[45].

Однако и в первой половине XIX столетия было немало клезмеров, в какой-то степени овладевших музыкальной грамотой, что позволяло им разучивать новые произведения по нотам. Мы имеем сведения о том, что отец прославленного Стемпеню Шолом Друкер (1798-1876) был немного знаком с нотами. Сын его, Иосиф Друкер, прозванный в народе Стемпеню, некоторое время систематически учился у киевского скрипача.

Контрабасист Мойше-Довид Нотен, 67 лет, сообщил мне, что в детстве он видел у своего отца рукописную нотную книгу, в которую его дед, скрипач Егошуа-Герш Нотен (1801-1871) записывал свои собственные композиции и другие произведения своего репертуара.

Сын Егошуа-Герша – Нохем Нотен (1839-1905, прожил всю свою жизнь в местечке Бершади в Подолии) – руководил уже оркестром из восьми человек и систематически через извозчиков выписывал рукописные ноты у клезмеров из Умани. Он получал также произведения Стемпеню и Педоцера. Кроме еврейских произведений, он выписывал и другие пьесы, которые его оркестр исполнял в домах разных помещиков.

---

[44]Старая тетка Рабиновичей издавна помогала бедным девушкам, собирая для них приданое. Когда мальчики подросли, тетка и их привлекла к этому делу. В те дни, когда она шла собирать приданое для бедных невест, она надевала праздничное платье и в сопровождении мальчиков ходила по улицам местечка; мальчики играли, тетка била в бубен и пританцовывала. Она заходила в дома состоятельных жителей, которые давали ей деньги, вещи и пр.

[45] Багров рассказывает, например, о репертуаре, усвоенном им под руководством скрипача Лейвика. Через некоторое время после тою, как он начал учиться игре на скрипке, его послали показать свое искусство в семье местного откупщика. Он там сыграл полонез Огиньского, какую то мазурку в миноре и вальс под названием «Смех и слезы» (Багров Г. И. Указ. изд., с. 42-43). Выше мы уже отмечали, что полонез Огиньского сохранился в клезмерском репертуаре почти до наших дней, его играли на свадьбах для специального танца с невестой («кошер-танца»).

Типичный образ еврейского профессионального музыканта последней четверти XIX столетия вырисовывается из цитировавшихся воспоминаний Маконовецкого.

А.-Е. Маконовецкий родился в 1872 году в местечке Хабно бывшей Киевской губернии. «Отец мой, – пишет Маконовецкий, – был клезмером, скрипачом. Жил он в местечке Брагине бывшей Минской губернии и играл с местными клезмерами, потом женился на девушке из Хабно и туда переехал. Здесь он подучился у местного органиста нотам[46], собрал несколько молодых людей, обучил их игре на разных инструментах и таким образом создал хабенскую капеллу[47] (в 1858 г.). Отца моего звали в местечке Исроэль-скрипач. Он был не только скрипачом, но и часовых дел мастером, цирюльником, стекольщиком[48] и, кроме того – бедняком. Несмотря на это, он брал к себе детей других бедняков и обучал их музыке».

Сам Авраам-Егошуа начал учиться игре на скрипке в возрасте семи лет у отца. И сразу же, семи лет от роду, он начал играть в капелле отца на бубне. В восемь лет он уже получал за игру на свадьбе копеек 30-40. Позже он начал играть партию второй скрипки и получал уже 60 копеек за свадьбу. Когда же мальчик подрос, отец отдал его на два года в обучение в местечко Малин (бывшей Киевской губернии) к клезмеру Арону-Мойше Сиротовичу, скрипачу, который, как отмечает Маконовецкий, играл лучше его отца. Сиротович, который, кстати, тоже имел еще одну профессию – был стекольщиком, должен был обучать его и кормить, а по окончании двухлетней учебы отец Маконовецкого должен был уплатить Сиротовичу 50 рублей.

«Я зарабатывал ему деньги, – пишет Маконовецкий про то время, – он научил меня играть танцы, и я был у него вторым скрипачом. По нотам, печатным школам он меня не обучал, кормил тоже плохо, и я голодал. Играть в доме он мне не разрешал, а если какой-нибудь [...] музыкант-любитель иногда [приносил печатную школу и] показывал мне ноты, приходилось прятаться в старом сарае: я пробил там дырки в прогнивших стенках, для того чтобы проходил свет и я мог читать ноты. Так я мучился и голодал год и пять месяцев». Жить так дальше ему стало невмоготу, он ушел от Сиротовича и переехал в Радомышль – бывший уездный город Киевской губернии.

«Там, – пишет Маконовецкий, – была хорошая капелла клезмеров. Руководителем был Нунэ Вайнштейн, сын старого слепого Рахмиэля, тоже отличного скрипача, игравшего когда-то видную роль в капелле и владевшего всеми инструментами»[49]. В Радомышле Маконовецкий пробыл до 1893 года. «И там, – пишет Маконовецкий, – меня жестоко эксплуатировали и не обучали. Но я сам учился играть на всех инструментах». Зарабатывал он в Радомышле уже 40 рублей за сезон и жил на хозяйских харчах. В 1893 году, когда Маконовецкого должны были призвать на военную службу, он уехал к отцу в Хабно и с тех пор жил там почти безвыездно.

---

[46] Во второй половине XIX столетия клезмеры Украины, Белоруссии и других областей России всемерно стремились использовать всякую возможность для овладения музыкальной грамотой. В упомянутом выше произведении бадхона Фндельмана (Fidelman A.-S. Sirej osof) есть такие стихи (подстрочный перевод М. Береговского):

Ему (скрипачу. – М.Б.) еще в одном повезло,
Владелица местечка обучила его нотам.
У нее есть старое фортепиано,
Она ему показала a и b и cis,
И он уже обучен концертам

[47] Многие музыканты, у которых я собирал сведения, сообщили мне, что их отцы или деды переехали на Украину из Литвы или Белоруссии, что по-видимому было частым явлением в то время. Среди эмигрантов были и профессиональные музыканты.

[48] В том же произведении Фидельман рассказывает о побочных профессиях клезмеров:

Жить одним лишь музыкантским делом не так-то просто,
Потому что не всегда бывают свадьбы.
Цимбалист часто служит посыльным в общине,
А барабанщик – служкой в погребальном братстве,
Кроме того, он еще промышляет лошадьми.
А скрипач, с тех пор как я его помню,
Всегда содержал шинок.

Побочными профессиями приходилось овладевать в прошлом и нееврейским народным музыкантам

[49] В Радомышле тогда была еще одна клезмерская капелла, которой руководил скрипач Берман.

Он стал руководителем местной клезмерской капеллы, отказался от побочных профессий и занимался исключительно музыкой. Но все другие музыканты его капеллы имели побочное ремесло – большей частью были цирюльниками

Капелла состояла из 9-10 человек, в число инструментов входили 2 скрипки, 2 кларнета, 2 трубы, 1 флейта, 1 тромбон и 1 виолончель; барабанщик играл на двух барабанах – на турецком и на малом. В 90-е годы прошлого столетия Маконовецкий уже не мог удовлетвориться примитивным музыкальным образованием, которое он получил у отца и других клезмеров. Он стремился получить более или менее систематическое музыкальное образование, причем самоучкой. Он проштудировал «три части школы Берио и школу поляка Недзельского, покупал концерты, дуэты [...] этюды». Вот таким образом он обучался игре на «всех» инструментах (имеются в виду те инструменты, которые входили в клезмерскую капеллу). В капелле он был первым скрипачом и руководителем. Ноты, которые он выписывал у музыкантов из других городов – из Макарова, Радомышля, даже из Белой Церкви, – он расписывал для всех инструментов.

В Хабно, как и во всех еврейских местечках, «порядочное» общество относилось с презрением к ремеслу музыкантов. «Ремесло музыканта, – пишет Маконовецкий, – было в глазах публики в малых местечках весьма презираемым. Музыкантов наделяли всякими презрительными кличками»[50]. Но наш корреспондент все время подчеркивал, что считает свою профессию самой лучшей; человек, не понимающий музыки, по его мнению, – не настоящий человек.

В своих воспоминаниях Маконовецкий воссоздавал быт еврейских профессиональных музыкантов конца XIX – начала XX столетия. Многих обычаев и традиций клезмеров былых времен он уже не застал и знал о них лишь со слов своего отца и других старых клезмеров. Так, например, он рассказывал, что его отец в праздник Пурим ходил по домам с народными комедиантами (пурим-шпилер; он называл их артистами) и сопровождал их пение игрой на скрипке. От старых музыкантов он слыхал, что в оркестре раньше бывал бадхон – певец, острослов, фокусник и т. п., который увеселял гостей на свадьбе.

В его время даже в такой глуши, как Хабно, многие старые еврейские клезмерские традиции были уже забыты, и клезмеры все больше и больше превращались в профессиональных музыкантов.

Как говорилось, во второй половине XIX столетия на Украине появляется целая плеяда еврейских профессиональных музыкантов, которые прославились как отличные исполнители. Некоторые из них получили широкую популярность как авторы целого ряда произведений, ставших излюбленными пьесами клезмерского репертуара. Таковы, например, упомянутые выше Иосиф Друкер – Стемпеню (Бердичев, 1822-1879), Авраам-Мойше Холоденко – Педоцер (Бердичев, 1828-1902), Хаим-Меер Гегнер (Белая Церковь), Ехиель Гойзман (известный под именем Алтер из Чуднова на Волыни, 1846-1912), Авраам-Ицхок (Мици) Березовский (Смела, 1844-1888), Исроэль-Мойше Рабинович (Рожев, Фастов и Брусилов бывшей Киевской губернии, 1807-1900), Нунэ и Рахмиэль Вайнштейны (Радомышль бывшей Киевской губернии), Вольф Чернявский, зять Стемпеню, скрипач, руководивший после смерти Стемпеню его оркестром (Бердичев, 1841-1930), и многие другие.

Далеко не все эти музыканты получили систематическое музыкальное образование, но они уже свободно играли по нотам. Репертуар многих из них, кроме традиционных еврейских пьес, включал и целый ряд более современных произведений европейского скрипичного репертуара. В конце XIX столетия многие клезмеры вступили в оперные, симфонические оркестры и различные камерные оркестры и ансамбли.

---

[50] В упомянутой книге П. П. Чубинского «Материалы и исследования. Евреи юго-западного края» встречается следующее замечание: «Музыкальное искусство, хотя само по себе любимо евреями, но музыканты, особенно молодые, не пользуются уважением общества: на них смотрят как на легкомысленных людей, не отличающихся ни нравственностью, ни религиозностью. Но из старых музыкантов-евреев, содержащих «компании», бывают люди степенные и пользующиеся уважением общества» (Труды экспедиции в юго-западный край. – Спб, 1872, т. VIII, ч. 1, с. 33).

Вот так жил в старину еврейский народный музыкант-клезмер. Несмотря на все свои усилия и стремление к более высокой музыкальной культуре, он оставался типичным клезмером. Но дети его и, в особенности, внуки, растущие в советскую эпоху, обучаются в советских музыкальных школах и консерваториях.

Следует отметить некоторые характерные черты исполнительского стиля клезмеров второй половины XIX столетия. В первую очередь нужно подчеркнуть глубокую эмоциональность и выразительность их исполнения произведений лирического и драматического склада. Лучшие исполнители-клезмеры всегда глубоко трогали своих слушателей. «Его скрипка говорит, как живая» – это распространенное народное выражение, передающее восхищение слушателей хорошим исполнителем. В произведении еврейского классика Я.Динезона «Гершеле»[51] один из героев рассказывает о народном скрипаче «Старики меня уверяли, что они буквально слышали слова, которые его скрипка произносила, когда он играл на ней. И по сию пору говорят еще, что его скрипка не играла, а говорила, обращаясь к сердцу, и вызывала слезы у тех, кто слышал его игру. Какое чувство вкладывал он в свои струны!» Шолом-Алейхем рассказывает о Стемпеню: «...Бывало, только возьмет в руки скрипку, проведет по ней смычком, и скрипка заговорит. Да как заговорит! Живым, подлинно человеческим голосом»[52]. В еврейской среде скрипку любили главным образом за лирический, мягкий и теплый тон. В свадебном репертуаре скрипача-солиста были произведения и виртуозного характера, но наиболее любимыми были псе же лирические пьесы. Вот народная загадка о скрипке. «В лесу она растет, в магазине висит, тронешь – она заплачет».

Из отдельных деталей клезмерского исполнительского стиля стоит отметить частое употребление всевозможных мелизмов – форшлагов, мордентов, трелей, а также глиссандо. Когда длящаяся на интервале большой или малой секунды трель начинается сначала восьмыми в медленном или умеренном темпе, то оба звука берутся одним пальцем глиссандообразно[53]. Сурдин не употребляли. Для имитации звука украинской лиры клали на деку медную монету, гребешок или какой-либо другой предмет.

МУЗЫКАНТЫ-ЛЮБИТЕЛИ В ЕВРЕЙСКОМ БЫТУ

Как видно из предыдущего изложения, клезмеры – это профессиональные музыканты, игравшие за плату на свадьбах. Но широкие еврейские массы настолько стремились к музыке, что хотелось не только почаще ее слушать, но и играть самому. Людей, обучавшихся игре на каком-либо инструменте только из любви к музыке, было довольно много в еврейской среде.

«Вы хотите знать, сколько мужчин в доме? – Посмотрите на стены. Сколько скрипок там висит, столько мужчин», – читаем мы в рассказе И. Л. Переца «Превращения одной мелодии»[54].

Обычно такие любители обучались у какого-либо местного клезмера. В конце прошлого столетия в каждом городе и местечке десятки молодых людей обучались игре на инструменте, чаще всего на скрипке, реже на кларнете или флейте; виолончель мало кого привлекала. Музыкант-любитель обычно стремился овладеть наиболее любимым и популярным у евреев инструментом – скрипкой, на которой он мог бы в семейном кругу, среди друзей и родных

---

[51] Рассказ опубликован в кн.: Jűdische Bibliothek, 1893.

[52] Шолом-Алейхем. Стемпеню. Собр. соч.: В 6-ти томах.- М., 1959, т. 1, с. 51.

[53] Некоторые произведения можно было исполнить только на перестроенной скрипке, настроив ее следующим образом: a, d1, f1, f2. Для того, чтобы сблизить первую и вторую струны (в обычной настройке a1 – e2), у головки инструмента, там, где струны сходят с грифа к колкам, делались добавочные насечки, так, чтоб можно было нажать на обе струны одним пальцем. Это давало возможность играть не только октавы в любом темпе, но и разные форшлаги, трели и другие мелизмы октавами.

Клезмеры иногда употребляли разного рода кунштюки во время игры: держали скрипку на спине, играли в перчатках и т. п.

Об одном таком музыканте в местечке Мотоли возле Пинска рассказывает Х Чеиеринский в своих мемуарах «Мое местечко Мотоли» (см.: Ressšmot, b. II, z. 70-71).

[54] Perec I. L. A gilgl fun a nign. – M., 1959, z. 298.

сыграть песню, танец, напев и т. д., а иногда и музыкальную пьесу посложнее. Чаще всего любители играли соло или сопровождали пение членов семьи в унисон. Аккомпанировать почти никто не умел, и если в семье играли несколько человек, чаще всего они играли в унисон.

В своей автобиографии Шолом-Алейхем рассказывает: «Умение играть на скрипке в те времена (в начале 70-х годов XIX столетия в местечке Переяславе бывшей Полтавской губернии) было одним из неотъемлемых признаков образованности, наравне со знанием немецкого или французского языка [...] Поэтому почти все дети уважаемых горожан учились играть на скрипке»[55]. [...] Это было типично не только для Переяслава, но и почти для всех городов и местечек на Украине. На свадьбе или вообще за плату такие любители никогда не играли. Менделе-Мойхер-Сфорим рассказывает о столяре Герцле Кейлесе, который «играл на скрипке, но, конечно, не на свадьбах». А.-М. Дик сообщает о скрипаче Карпеле, «что он был очень богобоязненным скрипачом, ибо играл на бедных свадьбах бесплатно, а жил на заработок от малярного ремесла»[56].

Девушек очень редко учили играть на скрипке. В зажиточных семьях в более крупных городах девочек иногда обучали игре на фортепиано. В упоминавшемся произведении Шолом-Алейхема «С ярмарки» автор указывает на то, что дочь местного богача была единственной в городе, умевшей играть на фортепиано. В ту пору девушек из богатых семей, игравших на фортепиано, можно было встретить и в Бердичеве, и в других более крупных городах. Но массовым это явление в тогдашнем еврейском быту, конечно, быть не могло[57].

Ослабление общественных предрассудков по отношению к профессии музыканта, с одной стороны, увеличение числа людей, обучавшихся музыке профессионально (как клезмеров, так и любителей), с другой стороны, обусловило то обстоятельство, что профессиональными музыкантами становились представители и других социальных слоев, а не только тех, из которых происходили клезмеры.

Формы музицирования профессионалов и любителей в наше время коренным образом изменились. Клезмеры, как и многие другие порождения старого уклада жизни, ушли в область предания. Но они оставили свой след в истории еврейской музыкальной культуры – ценное наследие, заслуживающее собирания и тщательного изучения. Среди сотен произведений, созданных клезмерами, немало настоящих перлов, истинно художественных сочинений – это плоды творчества высоко одаренных художников. Лучшие из них, наравне с фольклорными произведениями других народов, найдут свое место в мировой музыкальной сокровищнице как яркие памятники своего времени. Отдадим же дань благодарности и признания этим скромным народным музыкантам и композиторам, которые украшали своим искусством жизнь народа, и творчество которых было верным спутником и выразителем его горестей и радостей.

НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Еврейская инструментальная народная музыка делится на два основных вида: 1. музыка для танцев и 2. музыка для слушания. Рассмотрим коротко каждый из них в отдельности.

Танцевальная музыка составляет самую значительную часть клезмерской музыки. Об общераспространенных танцах, которые исполнялись на еврейских свадьбах, здесь говорить не приходится: как и все другие слои городского населения, евреи всегда перенимали популярные

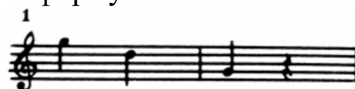
[55] Шолом-Алейхем. С ярмарки. С. 466.

[56] См. Alte jidiše zagen meejs A M D. – Vilne, 1876, z. 27.

[57] Среди профессиональных еврейских музыкантов женщины тоже не встречались. Одно из редких сведений о том, что женщины играли в еврейских оркестрах (в Западной Европе), относится к XV веку (см.: Wolf A. Op. cit.). Лишь в начале XX столетия клезмеры начинают обучать своих дочерей музыке, большей частью игре на скрипке, и включают их в состав своих оркестров. Но даже в указанное время это могло происходить только в еврейских оркестрах больших городов, а не маленьких местечек.

танцы своего времени. Из специфически еврейских танцев, то есть таких, которые танцевали только на еврейских свадьбах, наиболее любимым и популярным нефигурным танцем был фрейлехс, а из фигурных танцев – шер. Из других танцев можно назвать еще бейгэлэ, баройгэз-танц, сэмэнэ, шток и другие. Фрейлехс – это общий танец с неограниченным количеством участников, которые берутся за руки или кладут друг другу руки на плечи и танцуют в хороводе, но его можно танцевать и соло.

Фрейлехс имеет разные названия: «hopke» (гопак), «redl» (кружок), «karahod» (хоровод), «drejdl» (юла), «kajlexiks» (круг), «rikudl» (танец) и др. Танец не имеет устойчивого темпа, его темп колеблется от moderato до presto. В кругу обычно танцевали в умеренно быстром темпе, но если среди участников танца были старики, фрейлехс играли в более медленном темпе. Мелодика фрейлехсов различалась в зависимости от темпа. Размер фрейлехса всегда двудольный. По форме это периоды (за редкими исключениями) из 8 и 16 тактов. Подавляющее большинство фрейлехсов двух- и трехколенные. Следует отметить, что различие между формами двух- и трехколенных пьес, то есть схемами ab и aba, было скорее теоретическим, так как в музыкальной практике клезмеров оно не имело никакого значения – во время танца каждый фрейлехс повторялся бесконечное количество раз, и каждая его часть – два (а иногда и четыре) раза. Поэтому трудно было определить, когда колено a является началом, а когда концом. Для того, чтобы танцующие знали, что музыканты заканчивают танец, они обычно завершали его (как и все танцы) такой формулой:



В свадебной сутолоке и шуме подобная канонизированная концовка была необходима.

Реже можно встретить фрейлехс в сложной трехчастной форме. В значительном количестве произведений, близких фрейлехсу, мы замечаем схему, которая встречается чрезвычайно редко в музыкальной литературе: abcb. Для этой схемы характерно то, что третье колено (c) чаще всего звучит в другом ладу или в другой тональности. Конец третьего колена всегда подготавливает модуляцию в основной лад. Для фрейлехсов, построенных по этой схеме, типична еще одна черта: первые четыре такта третьего колена состоят большей частью из одного звука (чаще всего основного тона): он занимает по две четверти в первых двух тактах, а в третьем и четвертом тактах – по одной четверти (иногда восьмыми). Временами вместо одного звука звучит мотив, состоящий преимущественно из основного тона; в первых двух тактах он занимает по полторы четверти, в третьем и четвертом тактах – по одной восьмой. Подобное начало пьесы обладает воодушевляющим характером, оно как бы подбадривает танцующих. Если третье колено в этой схеме не имеет такого вступления, то мелодия первых тактов обязательно идет звуками большей длительности.

Танцы шер и фрейлехс, исполняемые в быстром темпе, трудно различимы между собой по музыке. Поскольку шер является групповым фигурным танцем (четыре или восемь пар), темп его всегда приблизительно один и тот же – allegro. На практике клезмеры никогда не исполняли одной и той же мелодии и для фрейлехса, и для шера (хотя для самого танца это не служило бы помехой). У каждой капеллы было несколько определенных мелодий, которые она всегда играла для танца шер. Собирая музыкальный материал у клезмеров разных местностей, мы неоднократно сталкивались с тем, что вариант одного и того же произведения в одной местности считался шером, а в другой – фрейлехсом. Все прочие танцы по музыке не обладали никакими существенными отличительными чертами.

Общий характер еврейских народных танцев живой и бодрый. Благодаря быстрому темпу и стремительной экспрессии они вызывают радостное, порой восторженное настроение. Мелодия, как будто довольно скромная внешне, полна, однако, подъема, стремительности и огня. В танцах, которые исполняются в умеренном темпе (отдельные фрейлехсы, хосиды и др.), много грации, игривости, а иногда есть и элементы юмора и гротеска, особенно в мелодиях танца хосид. Подавляющее большинство еврейских танцев – в двудольном размере (все без

исключения фрейлехсы, шеры, хосиды и т. п.); совсем незначительное количество танцев – в трехдольном размере.

Амбитус мелких произведений большею частью ограничен пределами октавы-децимы, при этом отдельные части часто исполняются (или повторяются) на октаву выше, расширяя таким образом амбитус всего произведения в целом.

В мелодике редко встречаются скачки на интервалы шире кварты и квинты – большей частью она развивается поступенно. Довольно часты секвенции различных мотивов в нисходящем к основному тону движении; мелодические ходы по звукам трезвучия редки. Движение чаще всего идет шестнадцатыми и восьмыми (в более быстром темпе), типичны синкопированные ритмы.

Произведения для слушания.

Прежде всего, следует сказать о музыкальных пьесах, которые звучали при встрече или при поздравлении свадебных гостей.

При встрече гостей на свадьбе капелла инструменталистов играла пьесы добрыдень, добраночь, мазлтов; такие же пьесы исполнялись в честь отдельных гостей за столом. Характер всех собранных нами сочинений этого рода лирический. Перед началом пьесы бадхон или кто-либо из музыкантов объявлял речитативом: «Lixvojd hamexutn... a ganc fajnem mazltovl» («В честь свата... сыграть прекрасный мазлтов!»). Для встречи наиболее почетных гостей обычно играли крупные произведения торжественного характера, для остальных гостей – более мелкие. После них играли фрейлехс.

Затем следовал целый ряд пьес, исполнявшихся во время обряда усаживания невесты (kale-bazecn), приготовления ее к венцу и во время трапезы, главным образом после ужина в вечер венчания. Потом шла группа «уличных напевов» – пьесы, которые звучали на улице, когда гостей провожали домой (ночью после свадебного ужина, а на следующий день после обеда). И в заключение нужно выделить группу сочинений под названием «прощальные» (zaj gezunt), которые исполнялись при отъезде молодоженов или к концу свадебной церемонии при прощании с гостями.

Надо заметить, что специально свадебных песен (кроме куплетов бадхона, которые он пел во время обряда усаживания невесты) на еврейских свадьбах не пели. Иногда во время танца пели одну-две строфы песни. Во втором томе нашей серии мы приводим подобную песню («Oj, a sejne kale» -»Какая красивая невеста»). На рассвете после свадебного ужина музыканты иногда играли пьесу «Es togt sojn» – «Уже светает», а барабанщик при этом пел «Уже светает», напоминая гостям, что поздно и пора расходиться.

Во время трапезы бадхон иногда пел разные песни с сопровождением оркестра большей частью морализирующего характера.

Обряд «усаживание невесты» сопровождался инструментальной и вокальной музыкой. Она состояла из: 1) более или менее развернутой интродукции, а также рефрена скрипача-солиста с сопровождением всей капеллы (чаще всего второй скрипки и баса) и 2) куплетов бадхона. Бадхон «сказывал» – пел свои куплеты свободным речитативом, на цезурах музыканты продолжали его пение аккордом, чаще всего на том звуке, которым бадхон заканчивал свою фразу. По окончании куплета скрипач играл рефрен[58]. Куплеты бадхона не имели закрепленной мелодии, однако все напевы бадхона, опубликованные до настоящего времени, более или менее близки друг другу. Что касается интродукции и рефрена скрипача, то по характеру своему это свободный речитатив, в который иногда вплетались интонации напева, которым бадхон сказывал свои куплеты. Скрипач обычно стремился воздействовать на слушателей (в данном случае это, как правило, были женщины и девушки, подруги невесты) и своей игрой вызвать у них слезы, особенно если невеста была сиротой; женщины при этом всегда плакали. Ясно, что хороший скрипач имел тут возможность показать свое искусство в полной мере.

[58] В упоминавшейся статье «Старинные еврейские свадебные обряды» (в указ. сб.) Л. О. Леванда отмечает, что пение бадхона поддерживалось скрипкой и контрабасом, а интродукцию к нему клезмеры называли «hisojrerus» (древнеевр. дословно – пробуждение; здесь – вдохновение, экстаз).

Бросается в глаза одна интересная деталь: интродукция скрипача и его рефрен составляют одно целое с куплетами бадхона, но по ладу они различны: бадхон пел свои куплеты большей частью в натуральном миноре, а скрипач играл интродукцию и рефрен в ладу «фрейгиш» (с увеличенной секундой между II и III ступенями) – измененном фригийском.

В сольных номерах, которые исполнялись во время трапезы, можно выделить следующие группы: мелкие пьесы – скочны – и крупные сочинения – фантазии и вариации на какую-либо тему. Скочны по форме имели ту же схему, что и фрейлехсы, но, как правило, обогащались, некоторыми технически-виртуозными элементами.

Крупные произведения большей частью имели форму вариаций на определенные темы; перед темой нередко играли интродукцию, а после последней вариации – коду. Темой чаще всего служила популярная еврейская народная мелодия. Выше мы указали, что такие вариации создавались и на популярные мелодии нееврейских народных песен, например, на украинские народные песня «Їхав козак за Дунай», «Чумак» и др. Иногда тему создавал сам клезмер, и она не всегда носила специфически еврейский характер.

Среди тех пьес, которые исполнялись во время трапезы, вплоть до начала XX столетия изредка встречается таксым[59]. У еврейских клезмеров таксым обозначал своего рода свободную фантазию на определенную тему, украшенную мелизматикой, руладами, трелями и т. п. В начале мелодия шла в миноре, в ладу «фрейгиш» (в измененном фригийском) или в измененном дорийском (с увеличенной секундой между III и IV ступенями). После того как тема закреплялась в начальном ладу, она переводилась в мажор, или, по крайней мере, один или несколько ее эпизодов звучали в мажоре, после чего она возвращалась в исходный лад; затем следовал фрейлехс (Allegro, 2/4).

Такая схема типична и для дойны, которая позже (в начале XX столетия) исполнялась на еврейских свадьбах за трапезой.

Мне не приходилось ни видеть опубликованных турецких, таксымов, ни слышать их в живом исполнении, и я не могу сказать, отличается ли чем-либо еврейский таксым наших клезмеров от турецкого. Что касается дойны, то тут мы можем отметить некоторые черты, которые налицо в еврейской дойне и отсутствуют в молдавской и румынской дойнах (мы говорим о тех дойнах, которые опубликованы и доступны для изучения). По описанию Отто Вагнера[60], румынская дойна всегда звучит в минорном ладу. Это музыкальное произведение, состоящее из бесчисленного множества каденций, рулад и трелей, темп ее соответствует темпу танца hora в 6/8. В сборнике В. Корчинского «Молдавские наигрыши и песни»[61] приведено около 14 дойн и всего лишь одна из них состоит из двух частей (№ 4, вторая часть – Vivo risoluto, 3/4).

Еврейская дойна всегда двухчастна. Первая часть ее звучит в миноре, измененном фригийском или измененном дорийском ладах (очень часто первая тема переключается в мажор). Она обладает всеми типичными стилистическими чертами дойны – в ней есть рулады, трели и т. п. Второй ее частью является фрейлехс на 2/4 в быстром или умеренно-быстром темпе. Встречаются дойны, построенные на мелодиях популярных еврейских народных песен. Уличные напевы выделяются из остального клезмерского репертуара тем, что почти все они в трехдольном размере. Как возникла традиция исполнения этого рода пьес в трехдольном размере, ни один клезмер не мог объяснить.

---

[59] Таксым – арабское слово. Которым турки обозначают инструментальную интермедию между двумя вокальными номерами. Название «таксым» показывает, что эти пьесы были заимствованы у тюркских народов.
Здесь интересно отметить, что в одном только Константинополе в 1856 году было не меньше 500 евреев-музыкантов, которые играли не только среди евреев, но и в различных турецких кафе, чайных и т.п. (см. Wolf A. Op. Cit., S. 53). В Тегеране тоже было много евреев-музыкантов, певцов и танцоров (см.: Die Juden in Teheran von M. Abeshus. – Mitteilungen, 1906, Heft 4, S. 131). Надо полагать, что еврейские музыканты азиатских стран каким-то образом влияли на еврейских клезмеров Восточной Европы. В репертуаре клезмеров мы часто находим следы такого влияния – в данном случае заимствование таксыма. Однако вопрос о происхождении еврейского таксыма нуждается в дальнейшем исследовании.

[60] См.: Wagner O. Das rumänische Volkslied.- Samrnelbände der intenationalen Musikgesellschaft, 1902, Bd. I, S. 168.

[61] М., 1934.

Несколько слов о музыкальных пьесах под названием «прощальные», которые исполнялись в конце свадебной церемонии. Чаще всего их исполняли на мелодию еврейской народной песни «O zajt gezunterhejt, majne libe eitern» – «Прощайте, мои дорогие родители». Мы располагаем многочисленными сведениями о том, что она была чрезвычайно распространена как прощальная песня на свадьбе[62]. Однако это все же была не единственная мелодия, которая исполнялась в подобных случаях, встречается целый ряд других мелодий лирического характера. После прощальной, как и всегда после лирических пьес, исполнялся фрейлехс.

Широко распространено было мнение, что еврейская свадебная музыка, а также еврейские танцы имеют грустный или даже скорбный характер. Многие нееврейские слушатели, которым в прошлые годы приходилось бывать на еврейской традиционной свадьбе, выносили именно такое впечатление от музыки. Верно то, что на свадьбах в старое время (и не только на еврейских) было много грустных моментов и немало слез, что не могло не оказать влияния на клезмерский репертуар, в котором было много произведений грустных, глубоко трогательных. Это были, главным образом, те пьесы, которые исполнялись для невесты перед самым венцом и в качестве сольных номеров во время трапезы. Но достаточно вспомнить быт старого еврейского местечка, угнетенное положение еврейского народа, нужду и горе еврея-труженика, те трудности, которые он должен был преодолеть, прежде чем ему удавалось выдать дочь замуж, сколотить мизерное приданое и т. д., чтобы стал понятен грустно-торжественный колорит еврейской свадьбы.

И все же здоровый оптимизм народа, его инстинктивная вера в лучшее будущее побеждали горе и страдания, и это ясно чувствовалось в народных песнях, напевах без слов и танцах. В танцах, особенно во фрейлехсе (само слово «фрейлехс» означает по-еврейски «веселое», «радостное»), было много бодрости, радости и жизнеутверждения. В еврейской литературе встречается много описаний танцующих на свадьбах и всякого рода празднествах людей. Очень часто в местечке пользовался любовью какой-нибудь танцор и весельчак, развлекавший гостей на всех свадьбах (многие сообщали мне о таких народных танцорах).

Особенно замечательные танцоры исполняли сольные танцы на зеркале, среди подсвечников с зажженными свечами и т. п. В своем автобиографическом романе «С ярмарки» Шолом-Алейхем описывает, как танцует на свадьбе его дядя Пиня. «Надо было видеть, как Пиня Вевиков, ко всеобщему удовольствию, танцевал «На подсвечниках» с горящими свечами или «На зеркале» – так легко, так грациозно, словно какой-нибудь прославленный артист. На такой танец в нынешние времена пускали бы только по билетам и заработали бы немало денег. Капота сброшена, талескотн выпущен, рукава засучены, брюки, само собой, заправлены в сапоги, а ноги еле-еле касаются пола. Дядя Пиня запрокидывает голову, глаза у него чуть прикрыты, а на лице вдохновение, экстаз, как во время какой-нибудь молитвы. Музыканты играют еврейскую мелодию, народ прихлопывает в такт, круг становится все шире, шире, и танцор, обходя подсвечники с горящими свечами, танцует все неистовей, все восторженней. Нет, это был не танец! Это было, я бы сказал, священнодействие»[63].

Вот эту любовь к пляске поддерживала и музыка. Клезмеры играли с большой экспрессией, да и сам фрейлехс способен был заставить слушателя сорваться с места, пуститься в пляс и отдаться целиком радостной минуте.

Мы уже говорили, что клезмерская музыка в былые времена исполнялась почти исключительно на свадьбах. Гораздо реже можно было встретить клезмеров, игравших по иному поводу, не на свадьбе. На репродукции XVII в. мы видим клезмерскую капеллу, принимающую участие в представлении народной музыкально-театральной пьесы «Ахашверош-шпиль». Некоторые клезмеры рассказывали мне, что их деды, реже отцы, играли с народными комедиантами – пурим-шпилерами. Начиная с последней четверти XIX столетия

---

[62] Г. Голомб(в упомянутом сб. «Иудейские звуки», указ. изд.) так описывает исполнение клезмерами пьесы «Прощайте» (zajt gezunt – будьте здоровы): сваты прощаются и при этом горько плачут, к концу обряда играют фрейлехс, и все танцуют в хороводе. Мелодия, приводимая Голомбом, и есть упомянутая выше песня «Прощайте, мои дорогие родители». См.: Bernštejn A. M. Muzikališer pinkos.

[63] Шолом-Алейхем. Указ. изд., т. 3, с. 312-313

это случалось уже совсем редко; к тому же нужно помнить, что эти представления – пурим-шпили – происходили один раз в году, в день веселого праздника Пурим.

ЛАДЫ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Кроме мажора и минора в еврейском музыкальном фольклоре встречаются лады, которые мы условно называем «измененный фригийский» и «измененный дорийский». Мы не имеем здесь возможности подробно остановиться на ладах, характерных для еврейского музыкального фольклора, тем более на вопросе об их генезисе и развитии. Мы также не выделяем особо тех ладов, которые встречаются реже: так, например, миксолидийский лад мы причислили к мажорному, а в минорных ладах не выделили специально натурального, гармонического или мелодического лада (следует заметить, что чаще всего встречается натуральный минор, а реже всего – мелодический).

Натуральный минорный лад издавна свойствен еврейской народной музыке. В эпоху, когда еврейское народное искусство было родственно немецкому (XII – XVI вв.), там (то есть в Германии) этот лад занимал в еврейской музыке значительное место. В музыке евреев, живущих в странах восточных славян уже много столетий, он широко развит и до настоящего времени является одним из преобладающих.

Следует отметить, что еврейские народные музыканты (не только профессионалы – клезмеры и канторы) тонко чувствовали свойства и особенности отдельных ладов и умели ими пользоваться.

В развитии еврейской музыки два лада с увеличенными секундами (измененный фригийский и измененный дорийский) не только не слились, но каждый в отдельности сохранил свой строй и особенности. Рассмотрим вкратце лад, который мы условно называем измененным фригийским. Вот его звукоряд:



В советском музыковедении этот лад обычно рассматривают как гармонический минор, оканчивающийся на доминанте[64]; звукоряд, приведенный выше (от звука соль), относят к до минору. Это неверно: измененный фригийский лад только внешне, по количеству знаков схож с гармоническим минором. При ключе этого лада следовало бы выписывать не три бемоля (си, ми, ля), а только два – ми, ля, так как си-бемоль фактически ни разу не встречается. По существу измененный фригийский отличается от гармонического минора целым рядом признаков. Звуки до и ми-бемоль в тех произведениях, которые звучат в указанной ладотональности (например, от звука соль), всегда неустойчивы и обуславливают дальнейшее развитие материала. Если мы попытаемся подвести последнюю фразу к звуку до (а не соль), то есть к мнимому основному тону, то нарушим устойчивость окончания произведения. Наоборот, звуки соль или даже си-бекар, заканчивающие песню, напев или инструментальное произведение, производят впечатление основного тона и привносят тональную устойчивость.

Целый ряд фактов может служить доказательством того, что еврейские народные музыканты, как профессионалы, так и любители, отличали этот лад от гармонического минора. Клезмеры и канторы называли его «фрейгиш» (по средневековому фригийскому ладу) и на практике настраивали свои инструменты не по малому тоническому трезвучию до минора, а следующим образом:

---

[64] Это положение в настоящее время можно считать устаревшим.



От фригийского этот лад отличается тем, что терция к основному тону в нем всегда большая (соль – си), а во фригийском ладу – малая. Восходящая терция к основному тону в кадансе во фригийском ладу всегда большая, а в измененном фригийском ладу – малая (ми-бекар – соль). Отличием является также и то, что тоникой измененного фригийского лада является мажорное трезвучие соль-си-ре.

В музыкальных произведениях, состоящих из нескольких частей, часто происходят модуляции в различные лады, например модуляция из соль измененного фригийского в до минор, или наоборот. Подобные модуляции встречаются как в песнях, напевах без слов, так и в инструментальных произведениях: еврейский народный музыкант сознательно применял в одном и том же произведении и измененный фригийский, и минорный лад.

Тоникой измененного дорийского лада является минорное трезвучие. Вот его звукоряд:



В этом звукоряде кварта от основного тона повышена, секста большая, а септима малая[65].

Констатировать наличие определенных ладов в народном музыкальном искусстве еще не достаточно. Необходимо установить их взаимодействие и соотношение между собой в музыкальном фольклоре того или иного народа в целом и в различных его жанрах в частности, изучив большое количество произведений всех жанров еврейского музыкального фольклора, как помещенные в опубликованных сборниках, так и находящиеся в архиве фольклорного отдела Института еврейской пролетарской культуры АН УССР (Киев), мы можем отметить следующие закономерности.

Натуральный минор занимает самое значительное место в ладах произведений как песенного жанра, инструментальной музыки, так и напевов без слов. Совсем небольшую роль играет гармонический минор, а мелодический минор отсутствует почти полностью.

Видное место в ладовой сфере еврейской музыки занимает измененный фригийский лад. Авторы Идельсон и Бернштейн, например, отмечают, что мелодии в этом ладу особенно излюблены в еврейской среде. Около четверти произведений инструментальной музыки звучит в измененном фригийском ладу; несколько менее значительное место он занимает в песенном фольклоре и в напевах без слов.

Измененный дорийский лад неодинаково представлен в различных жанрах (совсем незначительно – в напевах без слов, несколько больше – в песенном и инструментальном).

То же относится и к мажорному ладу. Больше всего он звучит в напевах без слов, несколько меньше – в инструментальной музыке, в песенной встречается гораздо реже.

В мелодиях напевов без слов и инструментальных произведений в натуральном миноре можно отметить следующие характерные особенности: изредка, в одной или двух фразах (чаще всего во втором колене) имеет место понижение квинтового тона. В мелодиях песен пониженная квинта ни разу не встретилась.

Гораздо чаще в мелодиях всех жанров, звучащих» в натуральном миноре, в заключительном кадансе одной из частей или всего произведения встречается пониженная II ступень[66].

---

[65] Мелодико-гармоническая сфера произведений в этом ладу отличается некоторыми особенностями. Одной из них является органный пункт на основном тоне. Хотя органный пункт в еврейском музыкальном фольклоре не всегда реально звучит, все же возникает впечатление, что он есть: в начале произведения или в отдельных его фразах встречаются восходящие мелодические ходы по звукам тонического кватрсекстаккорда.

[66] Натуральный минорный лад встречается и в синагогальной музыке – канторы называют его «иштабах-густ» (лад «иштабах» – по первому слову молитвы, мелодия которой звучит в этом ладу.) Отметим, что пониженная II ступень характерна и для натурального минора синагогальной музыки.

Таково соотношение ладов в произведениях различных жанров еврейского музыкального фольклора. Как видим, основными ладами являются натуральный минор и измененный фригийский.

По моим наблюдениям, для народного музыканта, как творца новых произведений, так и исполнителя, лад является комплексом характерных интонационных оборотов и попевок, которые в определенной связи с рядом других элементов музыкальною языка получают известную выразительность; в каждом ладу вырабатывается ряд типичных для него попевок и оборотов. Вот наиболее распространенные обороты в измененном фригийском и измененном дорийском ладах.

В измененном фригийском ладу.

Полукадансы:



Заключительные кадансы:

В измененном дорийском ладу.

Полукадансы:

Заключительные кадансы:

Пользуясь такими типичными попевками, народный музыкант легко закрепляется в данном ладу или переводит мелодию из одного лада в другой. О модуляциях, которые довольно часты в еврейской инструментальной народной музыке, можно вкратце сказать следующее: 1) обычно модуляционный план не сложен, каждое колено звучит в одной тональности; 2) поскольку в еврейской клезмерской капелле доминировали мелодические инструменты (исполнявшие основную мелодию), модуляция слышится всегда очень отчетливо, прямо с первых звуков мелодии в новой ладотональности. Из натурального минора модуляция преимущественно

переключает в параллельный мажор, реже в другие лады: в одноименный измененный фригийский и в измененный дорийский.

Из мажора модуляция чаще всего происходит в одноименный измененный дорийский лад, нередко в одноименный минор; из измененного дорийского лада, как правило, – в одноименный мажор, нередко в минор и реже в измененный фригийский лад.

Из измененного фригийского лада (здесь речь идет о тональности соль, в которую транспонированы все произведения данного сборника) модуляция происходит в до мажор, очень часто в фа мажор и реже в ре мажор. Мы упомянули выше, что нередко встречается также модуляция из соль измененного фригийского в до минор.

Легко заметить, что в основе модуляционного плана многочастных пьес – принцип изменения (повышения или понижения) наиболее характерных для исходного лада ступеней.

ЗАМЕЧАНИЯ К НОТНЫМ ЗАПИСЯМ

1. Все музыкальные произведения, вошедшие в настоящее издание, транспонированы, как и в предыдущих томах «Еврейского музыкального фольклора», в тональность соль. Учитывая все недостатки этого приема, нивелирующего специфические краски различных тональностей и вызывающего некоторое однообразие звучания, мы все же решились и здесь придерживаться единой тональности. В народной инструментальной музыке тональность играет подчиненную роль, и выбор ее, по нашим наблюдениям, обусловлен стремлением к наибольшему удобству и возможной легкости исполнения на том или ином инструменте. Не будучи связан с тесситурой голоса, скрипач будет транспонировать исполняемое произведение скорее выше или ниже на квинту, чем на какой-либо другой интервал, ему легче сыграть то же произведение на ближайшей струне, сохраняя аппликатуру. Количество тональностей пьес клезмерского репертуара весьма ограничено (см. с этой точки зрения оригинальные тональности[67] пьес в комментариях). Из 165 номеров, относительно которых сохранились сведения об оригинальной тональности (сведения об остальных утеряны, и в настоящее время восстановить их невозможно), 48 исполнялись в тональности соль минор, 56 на чистую квинту выше (в ре миноре) и 49 – на большую секунду выше (в ля миноре). Таким образом, подавляющее большинство произведений исполнялись в трех тональностях: соль, ре, ля. Переведя все произведения в одну тональность, мы не намного обеднили палитру народного музыканта, но зато значительно облегчили теоретическое изучение всевозможных элементов музыкального языка этих произведений. В наших записях легко заметить мельчайшие изменения, вносимые даже в те музыкально-выразительные средства, которые порой становились «общими местами».

2. При ключе пьес в ладу «фрейгиш» (измененный фригийский, с увеличенной секундой между II и III ступенями), мы выставляем *си-бекар, ми-бемоль и ля-бемоль*. Не считая этот лад до минором, мы не могли использовать в его написании и орфографии последнего. Мы могли бы выставить при ключе пьес в этом ладу только те знаки повышения или понижения, которые характерны для данного лада, – то есть фактически звучащие ми-бемоль и ля-бемоль вразрез с общепринятой традицией, как это делают в подобных случаях многие фольклористы, но пришлось от этого отказаться, так как на практике два бемоля, выставленных при ключе, все по привычке читают как *си-бемоль* и *ми-бемоль*, и даже самое тщательное начертание *ля-бемоля* не спасает от возможности такой ошибки. Бекар взят нами в скобки, как это обычно делается при желании напомнить о повышении или понижении данного звука. В измененном дорийском ладу, с увеличенной секундой между III и IV ступенями, мы выставили при ключе *си-бемоль* и *до-диез*, так как последний является не случайно повышенным, а характерным для данного лада звуком.

[67] Оригинальная тональность – это та тональность, в которой данное произведение обычно исполнялось или было записано самим исполнителем.

3. О штрихах. В произведениях, записанных клезмерами, мы оставили штрихи, имевшиеся в записях. Нужно отметить, что обычно клезмеры пользовались самыми элементарными штрихами. Лига, связывающая четыре шестнадцатые, чаще всего не ставится, так как она как бы сама собой подразумевается, в то время как лига, связывающая две парные шестнадцатые, часто отмечается; лига же, соединяющая непарные шестнадцатые (2-ю и 3-ю, 4-ю предыдущей и первую последующей четверти), обозначается всегда. Staccato и другие более трудные штрихи встречаются крайне редко, главным образом в сольных произведениях прославленных выдающихся клезмеров, но никогда не используются в оркестровых.

Кларнетисты нередко применяли прием, превращавший обычный звук в высоком регистре в выкрик или нечто похожее на причмокивание при поцелуе.

4. Динамические знаки в записях клезмеров не указаны. Танцы всегда играли как можно громче, особенно усердствовал барабанщик. Несмотря на то, что некоторые еврейские танцы имели традиционные ритмические формулы для ударных инструментов (например, для танца шер: ♩ ♫ | 𝄾 ♪♩), ударник все же мог в пределах размера данного произведения разнообразить их ритмические ячейки.

Динамика сольных произведений клезмеров отличалась значительным разнообразием, но оно не нашло своего отражения в зафиксированных ими записях. Я не имел случая лично слышать исполнение клезмерами сольных произведений в естественной для них обстановке, однако сама структура музыкальных произведений, исполнявшихся не для танцев, а для слушателей, подразумевает разнообразие их динамики.

5. Произведения клезмеров обычно исполнялись оркестром, но мне, к сожалению, не удалось найти ни одного, записанного для всего, хоть и небольшого, состава оркестра. Думаю, что партитур, как правило, и не существовало. В танцах первая скрипка, кларнет и труба обычно играли основную мелодию в унисон, причем каждый инструмент украшал ее по-своему. Редко какой-либо из этих инструментов играл в терцию с основным голосом. Исполнители на басовых инструментах (контрабас или виолончель, в большем составе – оба инструмента, а иногда и духовой бас) и второй скрипач аккомпанировали по слуху, удовлетворяясь самыми простыми созвучиями[68].

6. Итальянские обозначения темпа взяты нами из рукописей – иных обозначений клезмеры не употребляли. В расшифровках темп обозначен нами по метроному. В тех записях клезмеров, где темп не обозначен, мы заключили указания метронома в квадратные скобки.

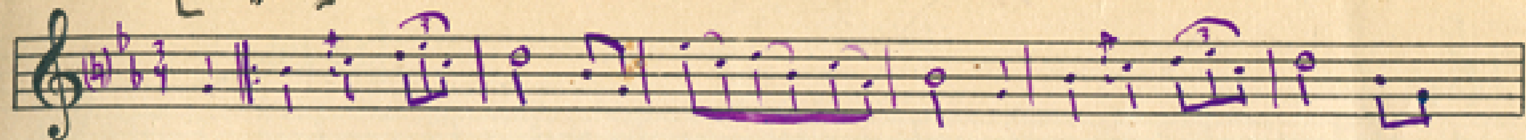
Киев, 1938–1960.

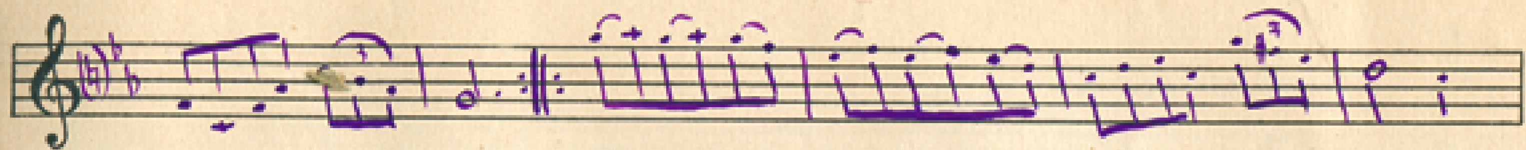
[68] В музыкальной картинке «По дворам», написанной для клезмерской капеллы композитором М. А. Мильнером, прекрасным знатоком как мелоса еврейского фольклора, так и старинного местечкового быта евреев Украины, вся басовая партия построена на звуках пустых струн виолончели, на которой играет один из клезмеров.

Фрагменты тома III:
ст. 5 - 6, 136 - 138

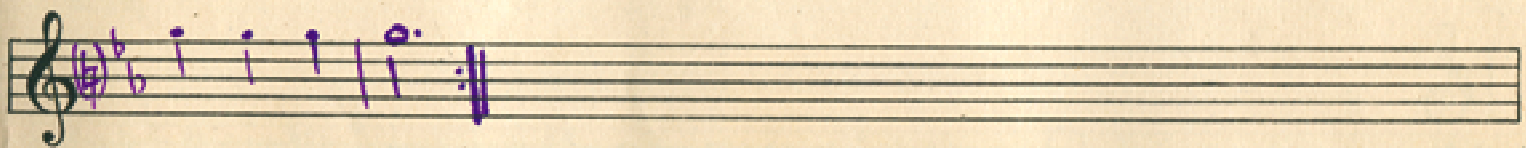
[♩=92-96]

3. Dobriden







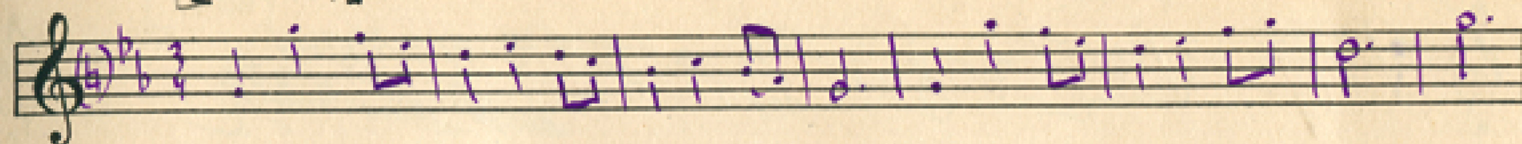


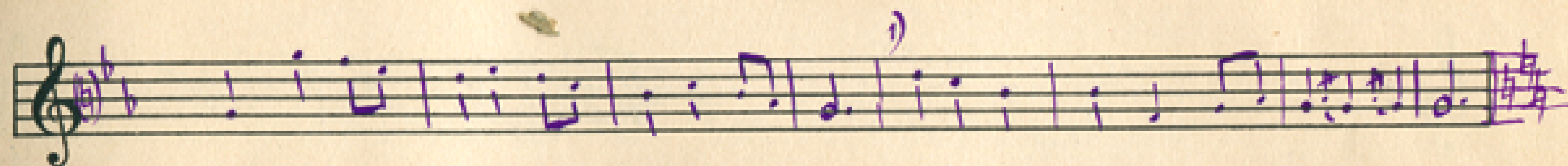


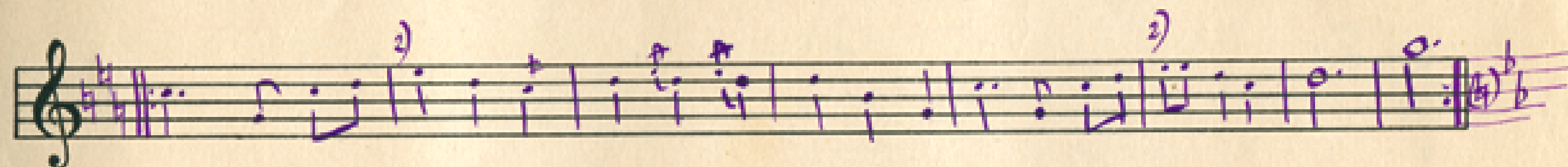
B/IV 26

4. Dobranoč

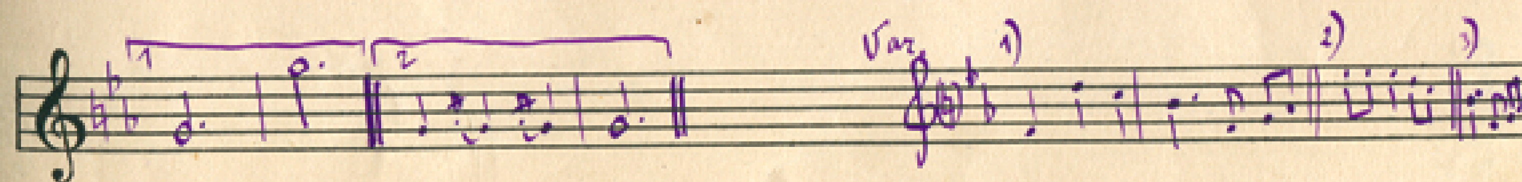
[♩=108–112]











B/IV 8

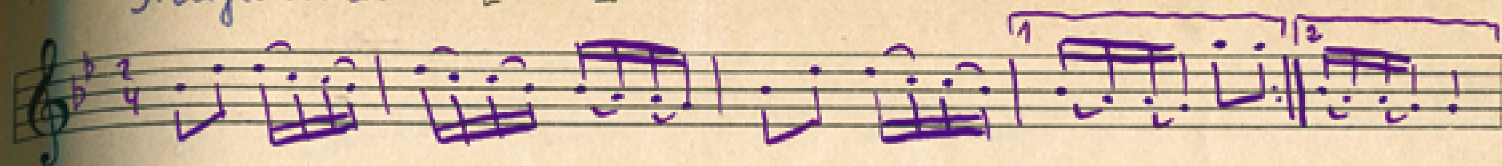
3. Разные танцы

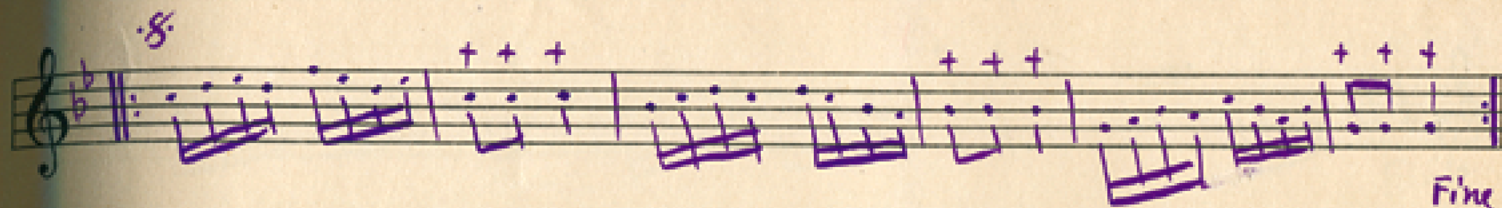
NN 206 - 254

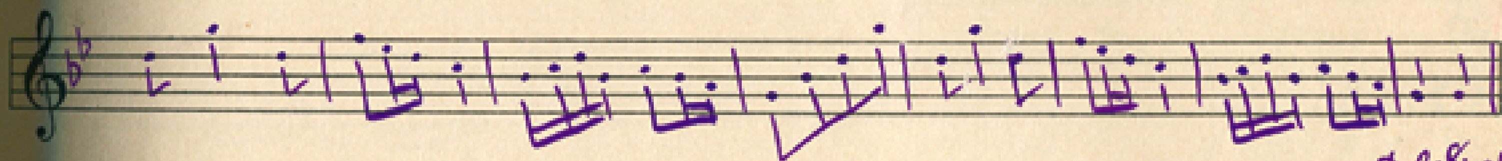
6+508

206. Pleskun

Allegro moderato [♩=104]











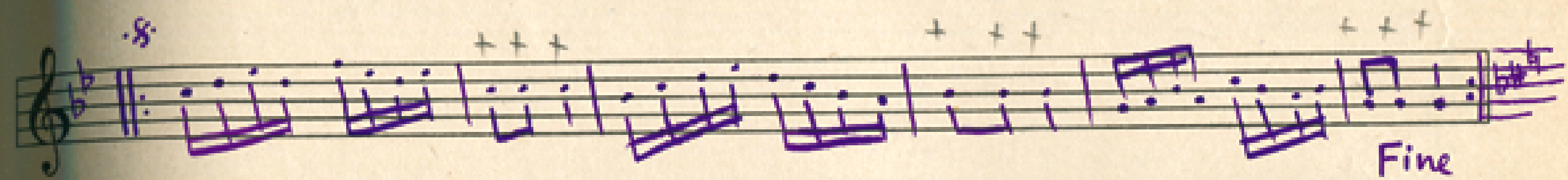


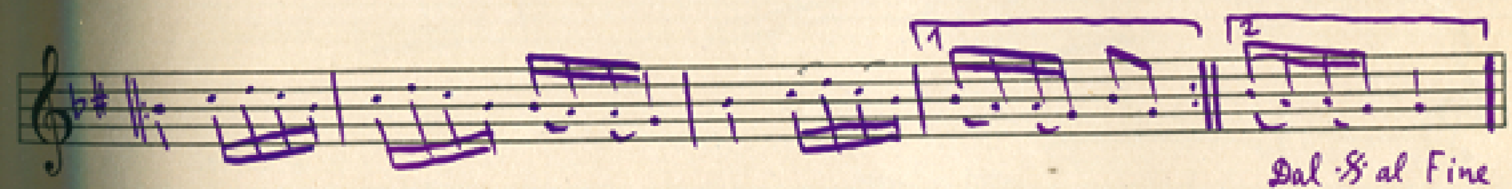
15/III 35

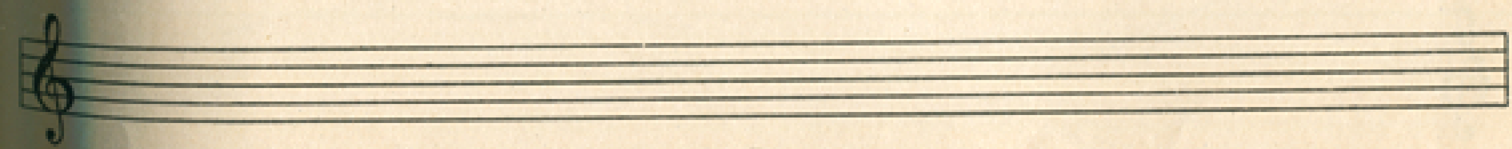
207 Pleskun

Allegro moderato [♩=104]













B/III 33

Моисей Береговский

ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Том IV

ЕВРЕЙСКИЕ НАРОДНЫЕ НАПЕВЫ БЕЗ СЛОВ



ДУХ І ЛІТЕРА

ТОМ 4
Еврейские народные напевы

Список произведений

РАЗДЕЛ I
Застольные напевы (№№ 1-158а)

<u>РАЗДЕЛ II</u>
Танцевальные напевы (№№ 159-215)

Введение

Исключительное развитие в еврейском народном музыкальном искусстве таких жанров, как инструментальная музыка, музыкально-театральные представления и напевы без слов, является его отличительной чертой. Напев без слов как самостоятельный жанр редко встречается в музыкальном фольклоре других народов, между тем в еврейском фольклоре этот жанр и по количеству напевов, и по художественной ценности лучших образцов следует рассматривать как один из самых значительных[1].

Напевы без слов весьма различны по характеру. В некоторых из них находит выражение богатая гамма лирических настроений; наряду с ними встречаются напевы эпически-повествовательные, драматические, празднично-торжественные и т.п. Разнообразны также и танцевальные напевы (фрейлехс) — одна из разновидностей напевов без слов.

Напевы без слов поются на слоги *на, бам, ра, ла* и др. К этому жанру следует причислить и те мелодии, которые создавались специально для канонизированных текстов застольных песен на древнееврейском языке (земирот), распевавшихся во время субботних трапез, или приспосабливались к ним. В то время как тексты этих песен давно канонизированы, мелодии к ним подбирались или сочинялись вплоть до наших дней. Так, в сборнике А.Бернштейна (Muzikališer pinkos: Nigunim-zamlung fun jidišn folks-ojcer... / Gesamlt fun A.M. Bernštejn. — Vilne, 1927. Eršter bux) некоторые тексты земирот приведены с большим количеством (15 и более) различных мелодий. Характерной особенностью напевов без слов является то, что они состоят не из одного музыкального периода, как мелодии почти всех народных песен, а из нескольких (от двух до пяти) частей или колен, каждое из которых является периодом (многочастность типична и для напевов земирот). Эта особенность сближает напевы без слов с произведениями инструментального жанра.

Напевы без слов, по-видимому, были распространены в еврейском быту с давних пор, что объясняется, очевидно, тем, что как раз в субботу и в праздники по религиозным соображениям играть на музыкальных инструментах не разрешалось, а плясовые напевы распевались и на общественных празднествах, и на семейных вечерах. Хотя инструментальная музыка была очень распространена в еврейском быту прошлого, капеллы (небольшие оркестры) музыкантов играли все же в основном только на свадьбах, в остальных же случаях обходились пением, которое на семейных вечеринках сопровождалось игрой любителей-инструменталистов (главным образом скрипачей).

Особое развитие жанр напева без слов получил с появлением хасидизма (хасид значит благочестивый) — религиозно-мистического течения, возникшего в начале XVIII столетия и получившего значительное распространение среди евреев стран Восточной Европы. Хасидизм стремился

---

[1] Фольклорный отдел кабинета по изучению еврейского языка, литературы и фольклора (существовал в АН УССР в Киеве до 1949 г.) насчитывал в своем собрании свыше 800 напевов; естественно, эта цифра намного меньше того количества напевов, которые сохранились в памяти людей из народа на одной только Украине.

использовать напевы без слов и всячески поощрял как исполнение уже существующих, так и создание новых[2]. В мемуарной литературе встречается немало эпизодов, выявляющих роль напевов в быту хасидов. Так, И. Котик, автор очень ценной книги «Мои мемуары» (Majne zixrojnes. В 3-х т. — Варшава, 1912, на евр. яз. Ниже везде сокращенно: И. Котик, с указанием номера тома), содержащей значительный материал для изучения быта евреев в России во второй половине прошлого столетия, рассказывает, что отец его был хасидом, и его поведение дома было подчинено хасидским традициям. В пятницу вечером к ужину он приводил из синагоги двадцать-тридцать своих единомышленников, и пение и пляски продолжались до полуночи. В субботу те же хасиды приходили к обеду; за обедом они пели, а после него пение и пляски также продолжались до сумерек. К концу дня все отправлялись в синагогу, после молитвы там справляли традиционную третью трапезу и пели дотемна. Через час после вечерней молитвы хасиды вновь приходили к отцу. Дома варили крупник с мясом, водки было вдоволь, и опять пели и плясали всю ночь (И. Котик. Т. I. С. 129). Такое поведение было типично для большинства хасидов[3].

В той же книге Котика есть интересные сведения о количестве усвоенных им напевов. Он рассказывает, что юношей он был настоящим хасидом и знал около 200 напевов, которые перенял в своем доме от отца и других хасидов в родном местечке — Каменец-Литовске Гродненской губернии — в 50-е годы XIX столетия (см.: И. Котик. Т. I.С. 263).

Было бы, однако, неправильно приписывать возникновение и развитие жанра напевов без слов исключительно хасидизму, так как напевы без слов, как и напевы к субботним гимнам, не только были распространены в местностях и областях, где хасидизм почти не имел последователей, но встречались также и у ярых и активных его противников (миснагдим). Противники хасидизма упорно боролись против всевозможных изменений и новшеств, которые хасиды вводили в еврейский быт и в богослужебный ритуал; они боролись также не только с культом цадикизма (цадик — праведник), но и с менее значительными религиозными явлениями. Миснагдим высмеивали экстатические движения хасидов во время молитвы, их гулянки и пр. Мы, однако, ни разу не слышали протеста противников хасидизма против пения и самого факта использования напевов, из чего можно сделать заключение, что напевы без слов — давняя традиция в еврейском быту. Руководители хасидизма широко использовали этот жанр. Особое значение, которое идеологи хасидизма придавали музыке вообще и пению как самой доступной форме массового музицирования, во многом содействовало дальнейшему развитию и обогащению этой области народного искусства. Благодаря культу цадикизма в хасидском репертуаре сохранилось немало напевов как начального периода хасидизма (первая

[2] См., например, главу «Пение» (Negina) а книге рэб Носона. ученика и почитателя цадика Нахмана (1772-1811) из м. Браслава Винницкой области, где он излагает основы учения своего учителя. «Кто не умеет петь, тот не может быть хасидом»— гласит распространенный среди хасидов афоризм. См. ст.: Унгер М. Hašidus un negine (Хасиды и пение) //Idiše kultur. — Нью-Йорк. 1946. № 6. С. 57. (Ниже везде сокращено М. Унгер.) Цитаты из книг и журналов на еврейском языке даны в нашем переводе.

[3] Об этом см. в кн.: Д-р Городецкий А.-Ш. Хасидизм и хасиды. — Иерусалим; Берлин. 1922. Кн. IV. С 83 (на древнееевр. яз.).

половина XVIII столетия), так и более поздних (напевы конца XVIII — начала XIX столетия последователей упомянутого цадика Нахмана из Браслава и др.). Они являются материалом для исследования жанра за последние два столетия (по отношению к нехасидским напевам мы лишены такой возможности).

Широкие трудовые массы, как хасиды, так и нехасиды, охотно распевали всевозможные напевы, особенно плясового характера. Это давало им возможность проявить свою жизнерадостность, забыть все тяготы жизни. В книге И. Копылова «Amolike cajtn»[4] автор описывает пение и пляску в синагоге в последний день праздника кущей (Simxas tojre) в Бобруйске в 70-х годах прошлого столетия: «В синагогу принесли вино, а детям раздали пряники и конфеты. После чтения над вином вслух молитвы начался пляс... Почти все присутствовавшие в синагоге — пожилые люди, юноши, старики и малые дети — взялись за руки, пели и плясали в хороводе вокруг амвона»[5].

М. Ольгин в своем произведении мемуарного склада «Мое местечко на Украине» живописно описывает танцующих евреев: «Десяток пожилых и молодых людей в черных долгополых сюртуках, с барашковыми шапками на головах, в тяжелых сапогах танцуют в хороводе. Глаза блестят, лица полны радости, да, настоящей детской радости. "А я вот скажу тебе, Аврам-Мордхэ, — восклицает один из танцующих, — не стоит горевать. Забудь все и живи, пока живется"»[6]. Такую картину можно было увидеть и на традиционных вечеринках в субботу вечером (проводах царевны Субботы — Mlave malke).

Напевы без слов всегда исполнялись исключительно мужчинами, к которым, когда это было возможно, присоединялись и мальчики. Участие женщин в общем пении не допускалось — по религиозным мотивам им запрещалось петь в присутствии мужчин.

Напевы без слов исполнялись соло и хором, но, как и народные песни, — одноголосно[7]. В сущности, это был практически единственный жанр, образцы которого исполнялись публично и коллективно.

Ладовое строение напевов в основном то же, что и произведений всех остальных разделов еврейского музыкального фольклора. И здесь минор (преимущественно натуральный) преобладает. По образно-эмоциональному содержанию и жанровым разновидностям минорные напевы очень разнообразны — от плясок-хороводов до лирических напевов. Такое же разнообразие образного содержания присуще напевам в измененном фригийском ладу.

В то время как минорный лад занимает в напевах без слов примерно такое же место, как и в образцах других разделов еврейского музыкального

[4] Копылов И. Amolike cajtn. — Нью-Йорк: Matones. 1931.
[5] Там же. С. 97-98.
[6] Ольгин М. Мое местечко на Украине. — Нью-Йорк, 1921 (наевр. яз).
[7] В фонотеке фольклорного отдела Кабинета еврейской культуры АН УССР имеется один-единственный напев без слов, исполняемый многоголосно (№ 146). Этот напев зафонографировал Зиновий Аронович Кисельгоф в г. Кременце Волынской губ. в 1913 г. от учителей по профессии братьев Манусевич. Однако он не отметил, как исполнялся этот напев в хасидской среде. Скорее всего многоголосное исполнение напева должно быть объяснено инициативой молодых учителей, от которых он был записан. В литературе нет сведений о многоголосном исполнении напевов, и мне лично не приходилось их слышать, хотя детство свое я провел в типичном еврейском местечке Макаров Киевской губ., где подобные напевы были широко распространены.

фольклора, остальные лады — мажорный, измененный фригийский и измененный дорийский — представлены в совсем ином соотношении, которое отличает напевы без слов от песенного фольклора и скорее приближает их к еврейской инструментальной музыке. Так, например, роль мажора в них значительно возрастает и количество напевов в этом ладу составляет около 20% общего числа, в то время как в песенном фольклоре мажорные напевы составляют не более 10%. Количество напевов в измененном дорийском ладу совсем незначительное; в образцах же песенного и инструментального разделов фольклора этот лад занимает значительно большее место (более 10%).

Описанное соотношение ладов в данном жанре зависит главным образом от общих выразительных свойств ладов, обычно используемых в еврейском музыкальном фольклоре. Так, например, интонации измененного дорийского лада (в сочетании с другими соответствующими музыкально-выразительными средствами) чаще всего служат для выражения более или менее сильных ламентозных излияний. Идеологи хасидизма стремились всеми возможными средствами, в том числе и с помощью соответствующих музыкальных произведений (напевов и инструментальных пьес), искоренять у своих последователей тяжелые, гнетущие настроения и вызывать у них радостные, веселые. Хасидская поговорка гласит:

Ojb mit gevejn kon men efenen tojern.
Kon men mit simte brexn mojern[8].

(М. Унгер, 56)

Этим, вероятно, и можно объяснить тот факт, что так мало напевов без слов в измененном дорийском ладу. Отдельные интонации напевов в этом специфическом ладу использовались для выражения мягкой укоризны, легкого сетования и т. п.

Разнообразны по своему образно-эмоциональному содержанию напевы в мажоре. Тут и бодрые, веселые, и разнообразные лирические напевы, а нередко и гротескные пляски.

Выше мы отметили, что напевы без слов состоят из ряда частей (колен), от двух до пяти. Особого внимания заслуживает схема ABCB, занимающая значительное место в структуре представленных в настоящем томе напевов (около одной трети общего количества). Раньше, как правило, она представляла собой ряд запевов с рефреном, каковым являлось второе колено, сейчас такая структура встречается реже, чаще всего это динамическая форма, в развитии которой напряжение нарастает постепенно от колена к колену, а кульминация приходится на третье колено (C), после которого повторяется второе колено (B), звучащее теперь, после кульминации, умиротворенно (см. № 26, 34, 40, 48, 73, 84, 107, 119 и др.). Отметим, что в структуре танцевальных напевов схема ABCB не встречается.

О времени, когда эта схема могла быть воспринята еврейским народным музыкальным искусством, нам ничего неизвестно. Тот факт, что мы находим ее в напевах хасидов, приверженцев упомянутого цадика Нахмана из Браслава, может служить свидетельством тому, что уже в конце XVIII — начале XIX

---

[8] *Если плачем можно открыть врата* [небесные], *То радостью, весельем можно сокрушить крепости*

столетия она широко применялась в жанре напевов без слов (и в инструментальной музыке, где она также встречается). Приверженцы цадика остались верны памяти своего учителя и после его смерти отказались от какого бы то ни было заместителя. Съезжаясь ежегодно в день его смерти в Умань, где он жил и умер, хасиды стремились сохранить особенности ритуала, установленного покойным учителем, так же, как и напевы, неизменными во всех деталях[9]. Из семи напевов, записанных нами из репертуара этих хасидов, три (№ 28, 113 и 178) имеют схему ABCB.

По интонациям и форме напевы близки к еврейским инструментальным произведениям, однако это все-таки образцы специфически вокального жанра, за свое многовековое существование приобретшего собственные особенности.

Знаем ли мы что-либо об авторах напевов? О народных композиторах, живших во второй половине XIX столетия, нам ничего неизвестно. В народной памяти не осталось ни одного имени. Название того или иного напева по имени какого-либо цадика (например, dem rebns nign — напев раби, dem Balšems nign — напев Балшемтова, основателя хасидизма, и т. д.) еще не говорит о его принадлежности именно данному автору[10]. Относительно второй половины XIX века и более позднего времени по интересующему нас вопросу удалось собрать некоторые, довольно скудные сведения. Они свидетельствуют о том, что сочинителями напевов являются преимущественно канторы, чаше канторы-хасиды, придерживающиеся традиций (bal tfilo), не имеющие никакого музыкального образования. Так. А.-М. Бернштейн приводит напев, сочиненный популярным в свое время кантором Иоэл-Зеликом из Пинска. Он отмечает, что этот кантор ежегодно сочинял новый цикл напевов для субботних и праздничных застольных гимнов и песнопений[11]. В этом же сборнике Бернштейн приводит ряд напевов (см. № 63, 205, 206 и 207), созданных Яковом из Телехан, служившим у цадика из Койданова в качестве сочинителя напевов и застольного певца. У нас на Украине были широко распространены напевы, сочиненные кантором Иосифом Волынцом (1838-1919), известным в народе под именем Иосл Талнер — Иосиф из Тального[12].

В мемуарной литературе изредка встречаются сведения о музыкально одаренных людях из народа, сочинявших напевы[13].

---

[9] Таковы были, по крайней мере, намерения вожаков этих хасидов. О степени аутентичности напевов из их репертуара мы могли бы говорить более точно при наличии какого-либо количества вариантов, каковых, к сожалению, в нашем распоряжении нет вовсе. Обычно изменения вносятся в первую очередь в интонации, реже в схему напева. Но напевы, существующие в современной записи и в единственном варианте, не могут дать материала для ответа на возникающие вопросы. Схема первого колена напева № 24, записанного нами от одного из браславских хасидов. Ш. Гутенмахера. в Бершади Винницкой области в 1945 г.. не совсем ясна и. вероятно, деформирована; восстановить ее, может быть, удалось бы по ряду вариантов. Однако общая схема этого напева — ABCB, вне сомнения.

[10] Имеются, однако, достоверные сведения о том, что среди цадиков были музыкально одаренные люди, действительно создававшие новые напевы Об одном таком цадике (из Карлина) сообщает певец и собиратель еврейских народных песен М Кипнис. Не имея никакого музыкального образования, этот цадик создавал напевы, которые до сего времени распеваются хасидами. См.: Кипнис М. Vehi siomdo. — Варшава. 1908 (Роман-газета. № 14. столб. 431). В статье М. Унгера «Хасидизм и пение» (с. 59) упоминается несколько цадиков, сочинявших напевы Автор называет также ряд канторов-традиционалистов (bal tfilo). которые являются авторами множества напевов, получивших широкое распространение.

[11] См.: Bernštejn A.-M. Muzikališer pinkos. № 61.

[12] См. коммент. к напевам № 1 и 44.

[13] См., например: Котик И. Т. I. С. 133-134.

Следует отметить, что напевы названных выше народных композиторов дошли до нас не в авторской записи, а в устной традиции. Даже те напевы, которые написаны от лиц, перенявших их непосредственно от авторов (в нашей практике — от лиц, усвоивших напевы от кантора Иосифа из Тального в его исполнении), также являются в известной мере переработками — они видоизменены во многих вариантах, нередко значительно отличающихся друг от друга. Первоначальный авторский вариант служил исходным материалом для фантазии музыкально одаренных людей из народа, которые постоянно перерабатывали напевы согласно своим художественным вкусам и потребностям. Творчество народных композиторов обогатило фольклор, но их произведения растворились в нем, и вряд ли нам удастся восстановить индивидуальные черты стиля этих художников.

Более или менее систематическое собирание и записывание напевов началось в конце 90-х годов прошлого столетия. Собиратели и исследователи еврейского музыкального творчества уже в самом начале своей деятельности обратили особое внимание на своеобразный жанр напевов без слов (записи Ю.Д. Энгеля, сделанные в Москве в 1898 году и позже: фонограммы напевов в коллекции быв. Еврейского историко-этнографического музея, записанные в 1912-1914 годах и позже; напевы в собрании еврейских музыкально-фольклорных материалов З.А. Кисельгофа и др.)

Кое-что сделано и в отношении публикации напевов. Небольшое их количество опубликовано в журнале «Ost und West», в изданиях «Общества еврейской народной музыки» в Петербурге и других. Из специальных работ можем отметить вышеназванный сборник А.-М. Бернштейна «Muzikališer pinkos» и X том серии А.-Ц. Идельсона (Idelsohn A.Z. Hebräisch-orientalischer Melodienschatz.— Berlin. 1914), посвященный напевам евреев стран Восточной Европы. Оба последних сборника содержат свыше 500 напевов.

В настоящий (четвертый) том нашей серии «Еврейский музыкальный фольклор» включены 212 напевов (193 основных номера и 19 вариантов). Они отобраны из 800 с лишним номеров, имевшихся ко времени составления этого тома (1946) в архиве фольклорного отдела Кабинета еврейской культуры Академии наук УССР. При отборе мы стремились к тому, чтобы были представлены образцы всех разновидностей этого жанра из имевшихся в нашем архиве. Мы отбирали напевы по их бытовым функциям (застольные, танцевальные и пр.), по образно-эмоциональному содержанию (лирические, драматические, эпические и пр.), а также по элементам стиля (стремясь представить все лады, встречающиеся в образцах этого жанра, в их пропорциональном соотношении друг с другом, все структурные схемы и пр.).

Напевы, включенные в настоящий том, сгруппированы в два раздела. В первый раздел вошли всевозможные напевы, не связанные с пляской; во второй раздел мы включили преимущественно фрейлехсы (слово «фрейлехс» означает «веселое»). Это название определяет характер большей части танцевальных напевов (так нередко называются и лирические напевы). Отметим, кстати, что мужчины танцевали их исключительно в хороводе, берясь за руки или кладя друг другу руки на плечи. Изредка на середину круга выходили один или

несколько танцоров. Пели все участники хоровода; не участвовавшие в пляске пели и хлопали в ладоши.

Нотные записи неизвестных нам лиц, имевшиеся в нашем собрании (записи анонимного характера кантора, клезмера и другие), мы использовали только в тех случаях, когда они не вызывали у нас никаких сомнений в правильности (кстати, мы не уверены в том, что напев № 4 целиком правильно записан — последнее колено вызывает некоторое недоумение, но мы все-таки включили его, так как весь остальной материал этого напева вполне хорош).

Записи напевов, как расшифровки фонограмм, так и слуховые, здесь, как и в других томах нашей серии, транспонированы в тональность соль. Список оригинальных тональностей, то есть тональностей, в которых напевы были исполнены, утерян, и в настоящее время мы лишены возможности восстановить его. Можем только отметить, что подавляющее большинство исполнителей пели свои напевы в регистре $a — e^2$ (низкие голоса у исполнителей не встретились).

Темп и здесь обозначен по метроному. Не имея возможности проверить его по фонограммам, которые сейчас недоступны, мы делаем темповое обозначение, которое, как нам кажется, соответствует характеру напева в том исполнении, которое сохранилось у нас в памяти. То же относится к слуховым записям, сделанным нами в разное время. Что касается использованных нами слуховых записей других лиц, то темповое обозначение дается в соответствии с характером напева, каким он нам представляется.

Ключевые знаки мы и здесь даем те же, что и в других томах. Вязки нот, начертанные в другую сторону, обозначают вариант (ритмический или интонационный), который имеет место в разных записях данного напева или возникает при многократном его повторении одним и тем же исполнителем. Знак альтерации, поставленный над нотой, означает, что исполнитель интонировал данный звук не всегда одинаково.

Киев. 1946-1960 гг.

М. Береговский

Фрагменты тома IV:
ст. 4-13

1. Tiš-nign –

A 1015/1

♩ = 92

1.

2.

1.

2.

2. Nign en zmires

AF 8127/5

♩=96

Fine

Dal 𝄋 al Fine

3. Jis-nign –

Cp. K 502
B 666

♩=88

Fine

Dal 𝄋 al Fine

Var. 1)

Dal 𝄋 al Fine

4. Nign

B 703

♩=96

1. 2.

𝄋

Fine

Dal 𝄋 al Fine

5. Nign cu zmires

A 811
B 871

♩ = 92

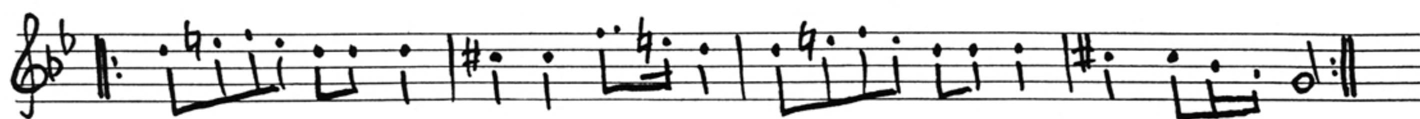
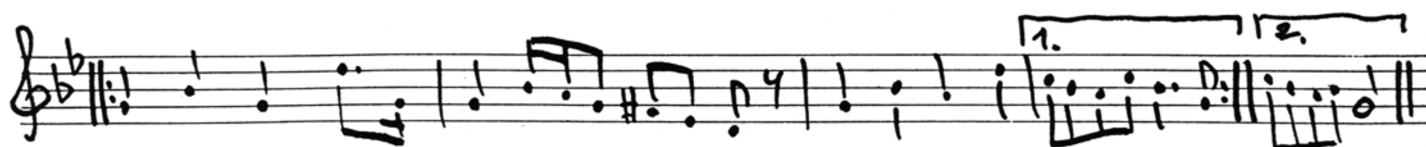
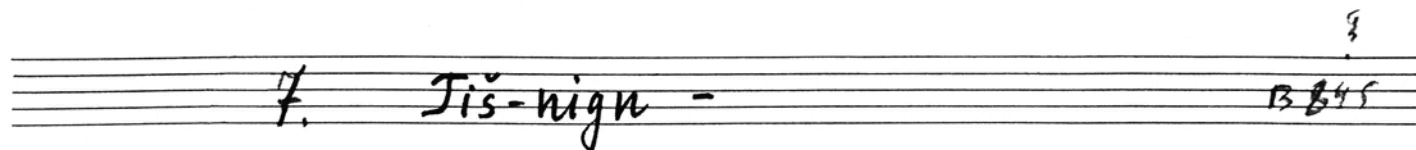
1.

2.

6 Tiš-nign

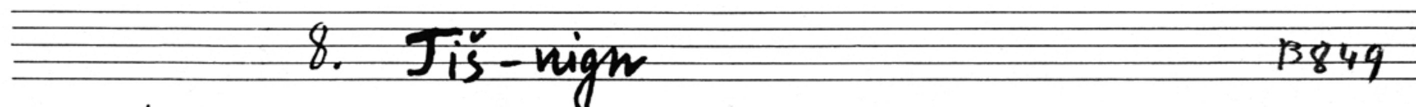
A 870

♩ = 84

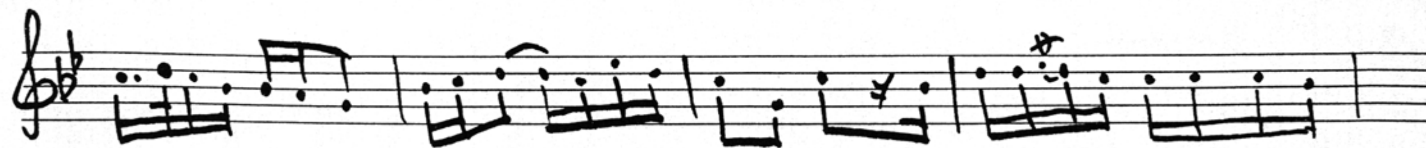


1.
2.

7. Tiš-nign –
B845

♩=96


Fine

Dal 𝄋 al Fine

8. Tiš-nign
B849

♩=69



Fine
V.S.

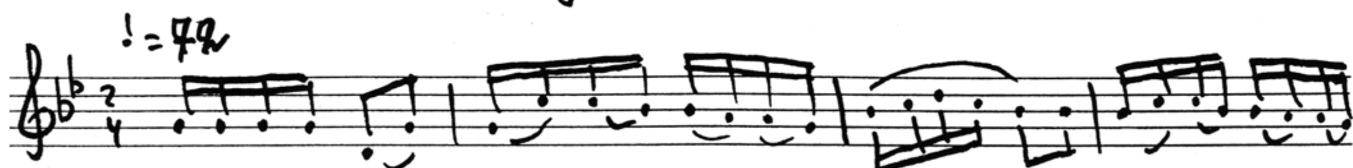




Dal 𝄋 al Fine

9. Tiš-nign –

B 829







Fine



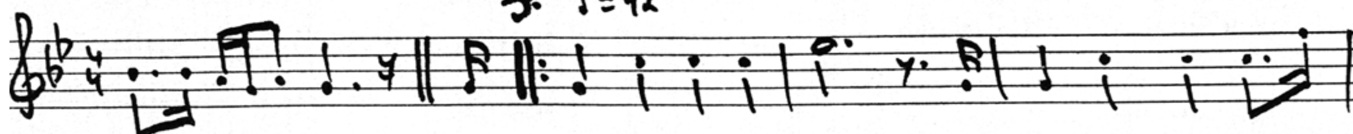


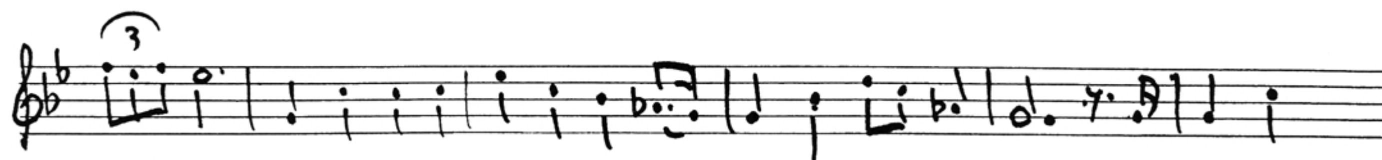
10. Tiš-nign –

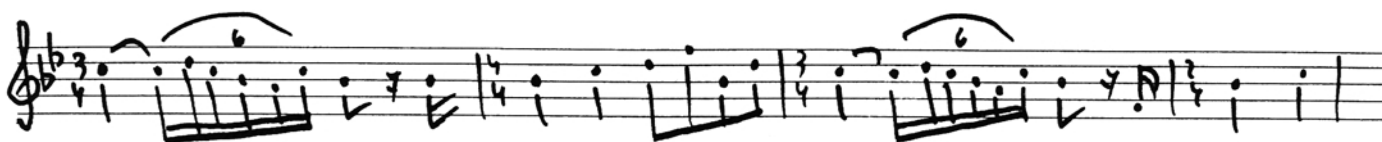
B 856

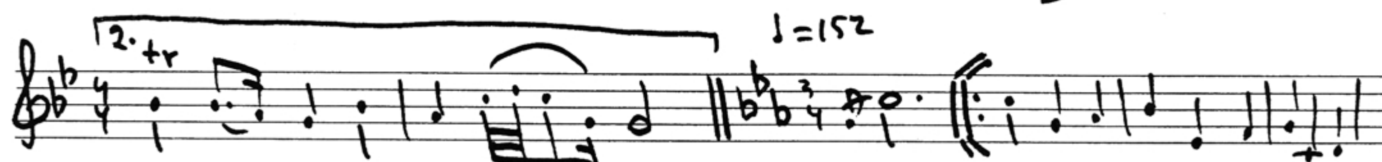


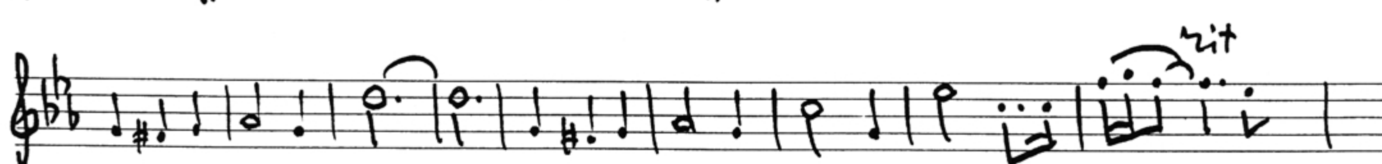






1. tr

2. tr
♩=152
Fine


rit

tr


rit
Dal 𝄋 al Fine

Zejd. Raup

11 Tiš-nign

B 884

♩=112

1. 2.

𝄋

1 2.

Fine

1. 2.

Dal 𝄋 al Fine

Jos. Tale.

12. Tiš-nign

B 2031

Andante ♩=108

1. 2.

1.

2.



13. Tiš-nign - B2032

Andante ♩=116

𝅗𝅥=72



tr

Fine

Dal 𝄋 al Fine

15. Tiš-nign

K83

♩=66

ten

tr

tr

Моисей Береговский

ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Том V

ЕВРЕЙСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ



ДУХ І ЛІТЕРА

Оглавление

ПУРИМШПИЛИ.
ЕВРЕЙСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Еще во втором десятилетии нынешнего века во всех местечках и городах России, где евреи проживали более или менее компактными массами, в весенний праздник Пурим[1] еврейские народные комедианты – пуримшпилеры, сопровождаемые ватагой мальчишек и любопытных, шествовали по улицам, одетые в соответствующие театральные костюмы, заходя почти в каждый еврейский дом, чтобы разыграть свои представления (пуримшпили).

Без преувеличения можно сказать, что в городах и местечках Украины, Белоруссии и Литвы, как и Польши, Румынии и других стран, где проживали евреи, количество таких трупп, или, как они сами себя называли, «компаний» пуримшпилеров, состоявших обычно из 5-12 человек, исчислялось многими сотнями, причем состав их был более или менее постоянный и основные исполнители перенимали свои роли, манеру игры и пр. от отца, деда или других близких родственников. Нередко в одном местечке (особенно в больших) играло несколько трупп. Ограниченное время для представления народно-театральных пьес (один-два дня в году, в праздник Пурим) и обширное поле деятельности для исполнителей – каждый дом, где проживали евреи, куда они могли войти, чтобы разыграть свои представления, – все это способствовало умножению числа пуримшпилеров и их трупп. В этот день пуримшпилеры могли сами повеселиться и развлечь своим искусством своих единоверцев, а кстати и получить небольшую мзду и угощение от хозяев. Кроме театра «на дому», в этот же день нередко имели место и публичные постановки пьес из репертуара пуримшпилеров.

После октябрьской революции в России пуримшпили исчезли вовсе. Множество театральных самодеятельных кружков, возникших уже в первые дни после революции, а также государственные профессиональные театры больше удовлетворяли художественные потребности народных масс. Труппы пуримшпилеров, несомненно все больше и больше деградировавшие в последние 50–70 лет (начиная со второй половины XIX ст.), оказались анахронизмом и сами по себе прекратили свою деятельность. В некоторых других странах (в Польше, например) пуримшпилеры продолжали разыгрывать свои традиционные пьесы вплоть до наших дней. Один вариант такого народного представления (Ахашверош-шпиль), записанный мною в августе 1940 г. в городе Коломыя Станиславской области, исполнялся там по всем правилам старинной традиции еще весной 1939 г.

Достаточно однако самого беглого знакомства с деятельностью пуримшпилеров, с их репертуаром, с архитектоникой пьес, театральной техникой, манерой игры, составом трупп и пр., чтобы заметить, что эти народные комедианты донесли до наших дней осколок театра, возникновение которого должно быть отнесено на много столетий назад, к тому времени, когда театр во многих странах Европы был еще делом рук широких масс городского населения, любителей театрального искусства из цеховых и других городских организаций, разыгрывавших свои пьесы на городских площадях, ряженых подмастерьев и схоларов, ходивших во время масленичного карнавала со своими фастнахтшпилями по домам своих сограждан, в также разных «дурацких» трупп, потешавших слушателей своими веселыми фарсами.

Возникнув в конце XV – начале XVI ст., еврейский народный театр проявлял свою деятельность в специфических условиях еврейского быта. До наших дней исполнителями пуримшпилей были исключительно мужчины – ремесленники и мастеровые, а также ешиботники – учащиеся высших духовных школ (ешибот), низшие синагогальные служки

и помощники учителей традиционной еврейской школы (хедер). Не может быть сомнения в том, что в труппу пуримшпилеров пришел в свое время и еврейский шпильман – автор и исполнитель больших эпико-героических поэм XIV-XVI столетий (преимущественно на библейскую тематику), который ко времени возникновения еврейского народного театра быстро терял свою аудиторию. Костюмированный спектакль отодвигал на задний план сольного исполнителя больших эпических произведений и заставил шпильмана искать другие пути и возможности для своей художественной деятельности. Легко допустить, что многие из разряда еврейской богемы того времени – «веселые евреи» – также находили свое место в народном театре-пуримшпиле.

Как отмечено, в условиях еврейского быта этот театр в течение многих столетий функционировал только один день в году – в день веселого праздника Пурим. Естественно, что он не мог стать настоящим театром. Если к этому добавить, что пуримшпилерам часто приходилось выдерживать тяжелую неравную борьбу с заправилами общин, которые преследовали этот веселый народный театр, а в лучшем случае терпели его, но уж никак не поощряли, то можно сказать, что это скорее была борьба за театр, это был больше процесс упорного завоевания позиций, чем осуществление стремлений и достижений в области самого театрального искусства. Все же, несмотря на отсутствие какой бы то ни было поддержки со стороны общин, а иногда и вопреки всевозможным препятствиям с их стороны, театр еврейских народных масс, пуримшпиль, смог создать свой стиль и свои традиции. Вплоть до периода организации еврейского профессионального театра (театр Гольдфадена, 1876 г.) пуримшпилеры в течение столетий являлись почти единственными преданными и упорными носителями театрального искусства в еврейском быту.

В быту, в народных играх и обрядах, в богослужебном культе и в формах общественной жизни всех народов на любой ступени их развития мы встречаем очень много элементов театральности, начиная от простейших – моменты диалогизирования произведений народного творчества, амебейность, – и кончая весьма сложными синтетическими театрализованными действами – обрядом-игрой, как, например, майские игры у романских народов, борьба зимы и лета (Швейцария, Германия, Англия и др.), медвежье празднество у народов Западной и Восточной Сибири, свадебный обряд, особенно богатый театральными элементами у восточных славян, пасхальный седер у евреев и т.д. и т.п. Изучение всех этих театральных элементов, от примитивных до самых сложных и весьма развитых форм, имеет для нас чрезвычайно важное значение: они дают богатый, разнообразный и разносторонний материал для распознавания сложных путей, приведших к возникновению театра как такового, к театру, имеющему большое эстетическое и общественное значение. Каждая новая деталь здесь может быть весьма ценной[2].

Проследить процесс образования сценического искусства в самых разнообразных его проявлениях и театр в целом мы можем на материале множества народов, а не на бытовой и обрядовой театральности какого-либо одного народа. Процесс возникновения и пути развития театра как такового следует отделить от процесса возникновения громадного большинства национальных театров. Только лишь история древнегреческого театра знает более или менее целостный путь развития, начиная от форм, содержащих отдельные элементы театральности, и кончая высшими театральными формами. Но это единственный образец подобного развития. А. Веселовский пишет: «Органическое выделение художественной драмы из культовой требует, по-видимому, условий, которые сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключить о неизбежности такой именно стадии эволюции» [Веселовский 1940, 317].

Нам однако кажется не случайным тот факт, что театр всех остальных народов больше не проходил всех этапов развития древнегреческого театра. Условий, которые сделали возможным для древнегреческого театра проделать более или менее законченный путь развития, – этого мы здесь касаться не можем. Раз возникнув, греческий театр оказал свое влияние и на развитие театральных форм других народов. После опыта и достижений этого театра уже невозможно было ни для одного народа создавать свой театр без более или

менее полного, прямого или косвенного использования достижений театра греков. При возникновении театр каждой новой народности использует доступные ему театральные культуру и опыт, накопленные другими народами к моменту образования этого театра. В этот период как бы обрывается линия развития народно-театральных элементов в быту, обрядов и пр., накопленных у данного народа, и возникающий театр как бы сразу перескакивает ряд этапов развития театрального искусства[3]. Каждый новый национальный театр начинает с тех театральных форм, которые являются господствующими в данном жанре в момент его возникновения у соответствующих народов, театральное искусство которых и является образцом для него и одним из звеньев культурной связи этих народов.

Не всегда, конечно, историк театра имеет в своем распоряжении достаточное количество достоверных сведений для определения времени возникновения того или другого национального театра. Время возникновения русского театра может быть точно определено – организация театральных представлений была важным событием в жизни двора и русской знати; оно не могло остаться незамеченным и незафиксированным[4].

Украинский театр не был придворным, но и тут организацию театральных постановок взяла на себя определенная группа украинской интеллигенции, в руках которой было школьное дело. В борьбе за развитие украинской национальной культуры против стремления польских правящих кругов поработить Украину и украинцев украинская интеллигенция создавала и свой театр. Деятельность этого театра представляла собой событие большой важности в условиях того времени, и оно не могло оставаться не отмеченным. Сохранились также и имена авторов большинства украинских пьес, как и немалое количество самих пьес.

В совершенно иных условиях создавался старинный еврейский народный театр. Руководители еврейских общин средневековья и клерикальные круги не нуждались в театре как в органе пропаганды идей и догм религии. Их круг деятельности был ограничен исключительно еврейской массой и они имели достаточно средств, чтобы осуществить свое руководство во всех отношениях. Те элементы театральности, которые были введены в еврейский религиозный обряд (обряд благословения народа священниками; процессия со свитками в праздник «simxas tore», использование пальмовой ветви в синагогальном обряде lulav и пр.) и в религиозно-бытовую обрядность (самим ярким образцом последней является пасхальный седер), – все это канонизировалось и застыло в своих формах. О каком-либо развитии этой театральности, тем более о перерастании ее в театр, – об этом и речи не могло быть.

Еврейский народный театр создан анонимными народными художниками и до наших дней оставался в пределах безымянного устного народного творчества как в отношении авторов пьес, так и исполнителей. Еврейский старинный народный театр – это один из элементов борьбы еврейских народных масс с клерикальным гнетом заправил общин, это борьба человека из народа за право свободнее вздохнуть. Еврейский народный театр вырос на основе еврейской светской литературы XIV-XVI столетий, на фоне больших поэтических произведений еврейского шпильмана. Но и этот анонимный и в известной степени более примитивный народный театр не вырос из элементов народной театральности. Он был создан по образцу доступных ему театральных форм, господствовавших в период возникновения этого театра.

Было бы однако ошибкой совершенно игнорировать элементы народной театральности при изучении даже самых первых шагов какого-либо национального театра, возникающего под влиянием и по образцу уже сложившихся театральных форм. В первоначальный период освоения и создания больших собственно-театральных форм национальный театр не может использовать в полной мере все сокровища и художественные накопления в области народной театральности. Однако процесс осваивания театральных форм нельзя себе представить как чисто механическое заимствование свода правил построения театрально-технических форм, драматургической архитектоники и пр. и пр. Уже с первого момента овладевания новыми театральными формами начинается и

многообразный творческий процесс создания новой национальной формы, органически связывающейся с национальной литературой, музыкой и другими компонентами театрального искусства. Впоследствии же, по мере освоения больших театральных форм начинается более яркое расцвечивание их национальными красками, взятыми из богатой сокровищницы народной театральной культуры. Как процесс интенсивного освоения больших театральных форм, так и поиски национальных театральных средств варьируются у разных народов в зависимости от общего направления общественной жизни в этот период.

* * *

При определении времени возникновения репертуара еврейского народного театра, дошедшего до нас в устной традиции и не имеющего фиксированной хронологии, наиболее крепкую опору мы находим в сравнительном методе. Определив ту театральную среду, в сфере которой вырос еврейский народный театр, намечая тот круг театральных пьес из западноевропейского (в первую очередь германского, где еврейский народный театр и возник) репертуара, формы, стиль и технические приемы которых могли служить образцами для анонимных авторов еврейских театральных произведений, мы тем самым подводим известную основу для определения времени возникновения этих пьес и еврейского народного театра в целом. Иных путей у нас нет.

Дошедшие до нас памятники (пьесы) еврейского старинного театра относятся к двум категориям:

1. Театральные произведения на еврейском языке, сохранившиеся в виде рукописей (старейшая относится к 1697 г.) и печатных изданий, начиная с начала XVIII ст.

2. Театральные произведения, дошедшие до нас в устной традиции народных актеров-любителей, пуримшпилеров.

Каждый из этих двух родов источников имеет свои достоинства и недостатки. Старинные рукописи и печатные издания, несомненно, являются достоверными и чрезвычайно важными литературно-театральными памятниками своего времени. Все же изучение этих материалов показывает, что не весь исторический путь еврейского театра отражен в этих рукописных и печатных материалах (мы не знаем, кто играл эти пьесы, как долго они были в репертуаре) и что от периода возникновения самого театра они значительно отдалены.

Мы уже отметили, что еврейское театральное искусство создано было руками анонимных художников, наложивших яркую печать народных вкусов на репертуар этого театра. И театр и пьесы, разыгрываемые пуримшпилерами, – хоть все пьесы были на библейские сюжеты – не пользовались, как уже отмечалось, симпатией руководителей общин. Так, например, весь тираж первого издания пьесы «Ахашверош-шпиль» (Франкфурт, 1708 г.) был уничтожен по постановлению руководителей Франкфуртской общины. Борьба с театром продолжалась и позже. Еще во второй половине XIX ст. руководители многих еврейских общин всячески препятствовали развитию еврейского народного театра. Из полицейских и общинных архивных документов нам известно, что в 30-х годах XIX ст. публичные пуримские представления в Варшаве все больше завоевывали симпатии широких масс еврейского населения. Сохранилась даже гравюра 40-х годов XIX ст. с изображением подобного представления. Руководители Варшавской еврейской общины были недовольны этим явлением, и в борьбе с организаторами спектаклей они даже прибегли к таким средствам, как донос полиции [Gurštejn 1940, 197–198]. Если руководителям общин и не удавалось вовсе искоренить этот веселый, часто озорной народный театр, то можно ли ожидать, чтобы в библиотеках зажиточных любителей-библиофилов хранились рукописи или даже печатные издания этих пьес? Любопытно, что старейшая из дошедших до нас рукописей пьесы «Ахашверош-шпиль» нашлась не в еврейской домашней или общинной библиотеке, а в архиве известного немецкого ученого и композитора старой Венской школы Хр. Вагензейля, проявившего

большой интерес к изучению еврейского языка и литературы[5]. Однако ни один из исследователей не считает дату записи этой пьесы (1697 г.), как и близкий к ней вариант, изданный во Франкфурте в 1708 г. и переизданный Шудтом в его книге «Jьdische Merkwürdigkeiten», началом еврейского народного театра. Внимательное изучение названной рукописи и первого печатного издания «Ахашверош-шпиля» показывает, что они представляют собою весьма позднюю переработку пьесы, давно разыгрываемой пуримшпилерами и успевшей к тому времени в значительной мере деформироваться.

При всей важности печатных и рукописных памятников еврейского народного театра по ним одним нельзя изучить все этапы его развития и совсем невозможно по ним определить время его возникновения. Устная традиция донесла до наших дней большое количество вариантов целого ряда старинных пьес. Записывать их стали довольно поздно, главным образом начиная с начала нынешнего, XX ст. Не может быть сомнения в том, что эти варианты, передававшиеся в течение столетий из уст в уста, подверглись многим и многим изменениям за время своего существования. Все же, несмотря на наслоения и изменения, они сохранили множество черт, чрезвычайно близких к схеме пьес первоначального периода их возникновения, значительно больше, нежели зафиксированные варианты Вагензейля и Шудта, относящиеся к концу XVII и началу XVIII столетий.

Нужно отметить еще следующее. Еврейский народный театр – это театр музыкальный; пьесы, особенно «Ахашверош-шпиль», распеваются с начала до конца, за исключением нескольких интермедий, а нотных записей в старинных изданиях и рукописях никаких нет. Из отдельных ремарок мы только можем узнать, что музыка играла большую роль в пьесах, но самой музыки или даже характера ее мы по этим ремаркам восстановить не можем. В устной же традиции пьесы сохранились именно как музыкальные пьесы. Из вариантов устных можно не только получить полное представление о музыке этих пьес, но, несмотря на целый ряд позднейших наслоений, не исключена возможность восстановить по ним, пусть хоть в общих чертах, музыкальную схему старейших первоначальных вариантов этих пьес.

В применении сравнительного метода мы вынуждены ограничиться только определением общей театральной среды и тех драматических форм, которые могли служить основой для еврейского народного театра в целом. Попытки И.Шипера выявить конкретные пьесы из репертуара германского театра, которые могли бы служить, по его мнению, непосредственным образцом для соответствующих еврейских пьес, ни в какой мере нельзя считать удавшимися. Подробнее мы этого коснемся в дальнейшем. Здесь только отметим следующее: влияние западноевропейского, в первую очередь германского театра в этот период относится прежде всего к самому факту создания театра, а затем к области формы, конструкции пьес и стилю, а иногда и к заимствованию отдельных литературных мотивов. Это совсем не относится к сюжетам пьес. Библейские сюжеты пьес не стали как бы вновь открытыми для еврейской среды вследствие того, что они усердно разрабатывались драматургами многих народов, в том числе и немецкими. Уже начиная с XIV ст. те же сюжеты успешно разрабатывались еврейскими шпильманами в больших героико-эпических поэмах. Шпильманы распевали-сказывали эти поэмы на вечерах, праздниках и, в частности, в праздник Пурим. Имеются значительные отличия в самой обработке библейского сюжета в пьесах для западноевропейского театра и для еврейского. Авторы нееврейских пьес разрабатывали библейские сюжеты исключительно по Библии, еврейские же авторы использовали в значительной степени богатую литературу сказаний и легенд, созданных по поводу этих сюжетов или отдельных эпизодов. И идейное содержание этих пьес различное. В пьесах западноевропейского театра – христиански окрашенное (в духе католических или протестантских догм), в еврейском – в духе иудейской религии и национальных чаяний и устремлений.

Все это говорит за то, что уже с первых шагов еврейский анонимный драматург проявил много самостоятельности, создавая свои пьесы. Уже при первых попытках практически освоить принципы драматической техники он не рабски копировал избранный им образец, а использовал его для создания новых пьес, и при этом в значительной степени опирался на собственные традиции.

Все вышесказанное показывает, как трудно было бы найти те отдельные конкретные пьесы, которые все же несомненно служили образцом для еврейского драматурга, ибо не может быть сомнения, что технику драматургии усваивали не теоретически, а на конкретных образцах. Определив театрально-музыкальный стиль, родственный еврейским старинным пуримшпилям, мы тем самым подводим первую основу для определения первоначального периода и времени возникновения еврейского народного театра.

* * *

Театр, как профессиональный, так и народный, – это синтетический комплекс, где тоническое (слово, звук), моторное и изобразительное искусства слиты в единое целое. Исследователь и историк театра должен был бы быть специалистом по каждой из составных частей театрального искусства. Такого рода исследования крайне редки. Обычно исследователь является специалистом в какой-либо одной области, в других же он опирается на результаты исследований других ученых.

Начиная с 20-х годов нынешнего столетия появился целый ряд специальных работ по истории еврейского театра и, в частности, пуримшпилей [Šiper 1923, 19–25; Šiper 1928; Cinberg 1923; Cinberg 1935, t. VI, 335–384; Šacki 1924; Šacki 1928, 425–442; Prilucki 1940]. В первую очередь следует отметить работы И.Шипера, автора двухтомного труда по истории еврейского театра. Второй том этой работы целиком посвящен пуримшпилям.

На первый взгляд эта работа И.Шипера может казаться весьма обстоятельной. На основании детального разбора пуримшпилей он пытается наметить основные линии развития и исторический путь еврейского народного театра. Однако более углубленное ознакомление с работой Шипера показывает ее несостоятельность. Мы отметили выше, что исторический путь еврейского народного театра может быть освещен главным образом на основании углубленного и детального изучения самих пьес. Документальный материал ничтожно мал. Шипер же имел в своем распоряжении крайне незначительное количество вариантов пуримшпилей. Ему были недоступны старинные рукописные и печатные издания XVIII ст., как и большая часть изданий (лубочных) XIX и XX ст. Шипер отмечает, что он мог использовать для своей работы всего около 20 различных вариантов пуримшпилей, из коих не меньше десяти представляют собой краткие фрагменты, порою в несколько строк [Siper 1925, 6–7][6].

При отсутствии предварительных монографических работ в этой области Шиперу не удалось правильно осветить затронутые им вопросы, предложенная схема надуманна и необоснованна, а утверждения его о времени возникновения «Ахашверош-шпиля» неправильны. Подробнее остановимся на этом в дальнейшем.

Еще одно обстоятельство следует отметить: все без исключения работы, посвященные еврейскому народному театру, которые появились до сего времени, занимались исследованием главным образом литературной части пьес, а отчасти и театральной. Никто из исследователей не имел возможности изучить музыку (пение) пуримшпилей, и эта очень важная составная часть старинного еврейского народного театра оставалась вне кругозора историка. Игнорирование этого чрезвычайно важного компонента народных пьес не могло не сказаться на полноте исследований и, как увидим дальше, на многих выводах. Меж тем каждый исследователь, соприкасавшийся с этой областью, старался отметить значительную роль и место музыки в еврейском народном театре[7]. Однако музыка пуримшпилей не могла быть изучена уже по одному тому, что до настоящего времени был опубликован только один вариант «Ахашверош-шпиля» (Виленский) с нотами к восьми номерам – незначительной части этой пьесы [Axašvejreš-purim-špil 1916]. Если к этому прибавить несколько фрагментов той же пьесы «Ахашверош-шпиль» с нотами (Варшавский вариант), напечатанных в сборнике И.Л. Кагана [Kahan 1912, 215–220], то этим исчерпываются все публикации нотных записей «Ахашверош-шпиля». Из музыки других пьес из репертуара пуримшпилеров до сего времени ничего не опубликовано[8].

Фольклорный отдел Кабинета по изучению еврейской литературы, языка и фольклора Академии наук Украинской ССР (Киев), которым я руководил до 1949 г., поставил перед собою задачу записать и собрать возможно большее количество вариантов пуримшпилей с музыкой. До 1941 года нам удалось записать с музыкой и частично собрать 16 больших вариантов и 4 фрагмента различных пьес. Музыка большей части пуримшпилей записана нами фонографически преимущественно от бывших пуримшпилеров, много лет участвовавших в представлениях этих пьес. Фрагментарность некоторых вариантов объясняется разными причинами. Иногда тем, что в памяти данного исполнителя сохранились только отдельные отрывки пьесы, игранной им 30-40 лет назад (до времени записи); иногда же тем, что в свое время пьеса исполнялась в сокращенном виде, со многими пропусками. Один вариант представляет собою краткую переработку пьесы (вернее, 1-го акта), которую пуримшпилеры разыгрывали днем, обходя дома своих единоверцев.

Собранный нами материал ни в какой мере не является исчерпывающим. Более полно представлена здесь пьеса «Ахашверош-шпиль» (7 вариантов и 3 фрагмента). Если к этому добавить нотные записи этой пьесы, ранее опубликованные, получается уже значительный материал, к тому же представляющий довольно обширную территорию (Украину, Белоруссию, Восточную Галицию, Литву и Польшу). На основании этого материала уже теперь можно не только получить полное представление о музыкальном языке, характере и стиле этой пьесы, но и в большой степени восстановить ее первоначальную музыкальную редакцию, относящуюся ко времени возникновения этой пьесы, и тем самым получить возможность более точного определения времени ее возникновения. Остальные пьесы из репертуара пуримшпилеров представлены меньшим количеством вариантов, что в значительной степени затрудняет их изучение. Работу над этими вариантами следует считать предварительной и выводы должны быть крайне осторожные. Приведу один пример. Когда я ознакомился с музыкой записанных нами вариантов, у меня сложилось представление, что «Ахашверош-шпиль» – это чисто музыкальная пьеса, где весь текст, кроме двух-трех интермедий, поется с начала до конца, что и подтвердилось при более детальном изучении этой пьесы. Остальные же пуримшпили (Мудрость Соломона, Продажа Иосифа, Заклание Исаака, Давид и Голиаф и др.) нам казались разговорными пьесами (в стихах) с большим или меньшим количеством вокальных и инструментальных номеров. В таком виде представлен каждый записанный нами отдельный вариант этих пьес. Пьеса «Заклание Исаака» имелась в трех вариантах, и когда мы попытались свести эти варианты, получилось следующее: часть реплик, которые в первом варианте исполнены без мелодии, во втором или третьем вариантах оказываются вокальными. При сведении всех мелодий наших трех вариантов получилось, что все первое действие поется с начала до конца. Если в настоящее время мы не можем сделать сводного варианта по отношению к другим пьесам, то это может быть только по той причине, что у нас еще слишком мало вариантов этих пьес, записанных с музыкой. Отсюда ясно, что собирание материалов в области еврейского народного театра надо всеми мерами активизировать. Жанр этот из народного быта безвозвратно ушел. Немногочисленны те, кто еще сохранил в памяти эти пьесы целиком или в отрывках, и собирание их нельзя откладывать.

Публикуемые нами здесь впервые пуримшпили с нотами имеют большое значение для более полного и углубленного изучения истории еврейского народного театра. Нам однако кажется, что они представляют значительную ценность и для истории музыки вообще, особенно для изучения музыкально-театральных представлений дооперного периода. Кречмар, автор книги «История оперы», отмечает, что историк оперы сейчас еще находится в трудном положении при изучении доглюковского периода, так как на каждом шагу он сталкивается со значительными пробелами [Кречмар 1925, 17].

Еще хуже обстоит дело с изучением музыкально-театральных произведений столетий, предшествовавших зарождению оперы. Попытка Р.Роллана использовать для этих целей итальянские народные майские игры дала положительные результаты. Но итальянские народные майские игры не являются единственной формой «оперы до оперы» (выражение Р. Роллана). Еврейские пуримшпили, и особенно «Ахашверош-шпиль», дают возможность

говорить и о других, более разнообразных формах музыкально-театральных представлений дооперных форм, построенных не только на песне (сольной и хоровой) и на форме, близкой к ариозо, но и на речитативе.

Пуримшпили, новые и молодые побеги на почве музыкального театра дооперного периода, к тому же возникшие в специфических условиях старого еврейского быта в Германии, ни в какой степени не относятся к такого рода произведениям, которые могли бы в свое время играть какую-либо непосредственную роль в истории музыкального театра. Но в этих специфических условиях, и к тому же перенесенные в страны западных и восточных славян, куда евреи переселились в последние столетия, эти пьесы могли сохраниться до наших дней как живые репертуарные пьесы пуримшпилеров и таким образом донести до нас осколок музыкального театра, созданного много столетий тому назад, донести и сохранить много особенностей формы и стиля музыкальных представлений давным-давно забытых времен. Построенные по образцу распространенных в период их возникновения музыкально-театральных народных пьес (в первую очередь немецких), пуримшпили донесли до наших дней основную форму и стиль времени их возникновения.

* * *

Основной задачей настоящей работы является публикация собранных и записанных нами пьес из репертуара еврейского народного театра с полным музыкальным текстом. Мы льстим себя надеждой, что этот материал послужит основой для более полного и углубленного изучения еврейского народного театра.

В ряде очерков, которые мы даем как введение к этой работе, мы стремились осветить условия и формы бытования этих народных музыкально-театральных пьес, сохранившихся в устной традиции.

Стремясь показать истоки еврейского народного театра и некоторые вехи на пути его развития, мы не могли задаться целью дать исторический очерк еврейского народного театра в целом. Мы имеем перед собою непреложный факт существования этого «устного» народного театра до наших дней в его традиционном виде. Еврейский современный профессиональный театр возник только в последней четверти XIX ст. Однако устный репертуар – это только часть, хоть и преобладающая, всего репертуара этого народного театра. Мы уже отметили, что в XVIII ст. появляется в печати ряд пьес, во многом отличающихся от традиционных пуримшпилей. Эти напечатанные пьесы так же анонимны, как и пьесы, сохранившиеся в устной традиции, они написаны на те же библейские сюжеты, но все же это пьесы другой категории, и в репертуарный фонд народного театра они не вошли. Возможное частичное влияние этих пьес на устные варианты легко допустить. В настоящее время этот вопрос не может быть выяснен по той причине, что сохранившиеся редкие экземпляры этих изданий XVIII ст. разбросаны по библиотекам различных стран Европы и Америки, что, естественно, затрудняет возможность пользования ими.

Главный акцент в настоящей работе мы предполагали сделать на исследовании музыкального языка пуримшпилей. Словесной и театральной части мы намеревались коснуться в той мере, в какой это было бы необходимо для более полного освещения роли и значения музыки в пьесах.

Однако детальное исследование музыкального языка пьесы «Ахашверош-шпиль», представленной у нас наибольшим количеством вариантов, к которым я мог присоединить нотные записи виленского и варшавского вариантов, привело нас к целому ряду выводов, резко расходившихся с утверждениями предыдущих исследователей. Это заставило нас заняться вопросом генезиса этой пьесы значительно шире, чем мы предполагали первоначально.

Несколько слов о терминологии. Еврейский старинный народный театр назывался «Пуримшпиль». Термин этот имеет двоякое значение. Он относится непосредственно к тем пьесам, сюжет которых составляет содержание книги Эсфири, т.е. события, связанные с

праздником Пурим[9]. Но этим же термином обычно обозначают и всевозможные другие старинные театральные произведения (все на библейские сюжеты), так как все они, за редкими исключениями, исполнялись в день веселого праздника Пурим. Слова «театр» пуримшпилеры старались совершенно избегать – духовные заправилы и до наших дней выступают против «греховного» театра – и пуримшпилеры называли свои представления «Vare gešixte» (истинное происшествие), «пуримшпиль», «шпиль» и т.п. Иногда они называют пьесу, которую будут представлять: «Akejdas Jicxok opcurixtn zajnen mir gekumen» /мы пришли представлять (пьесу) «Заклание Исаака»/ (из нашего варианта), или

Dize geste cu gefeln,
Verdn vir «Jecias-Micrajim» foršteln [Prilucki 1917, 84].

/Чтобы понравиться гостям, мы исполним (пьесу) «Исход из Египта»/.
А иногда они даже подчеркивают:

Mir zajnen nit gekumen forcušteln teater,
Un nor cu dercejln fun Dovid undzer fater[10].

/Мы пришли не представить театр, но рассказать о Давиде, отце нашем/.

Подобно тому, как термин «Фастнахтшпиль» стал собирательным именем для пьес, разыгрывавшихся на масленичных карнавалах, а впоследствии стал и особым литературно-театральным жанром, причем сами пьесы исполнялись по любому поводу, не только на масленицу, так и термин «пуримшпиль» мы будем употреблять как собирательное имя для всех пьес еврейского старинного театра. Напомним, что пуримшпилям так и не пришлось отделиться от праздника Пурим.

Из существующих терминов для обозначения разного рода пьес средневековья и более позднего театра (литургическая драма, мистерия, фастнахтшпиль, фарс, singet-шпиль английских комедиантов, более поздний зингшпиль и т.д.) ни один не соответствует полностью характеру и форме пуримшпилей, поскольку последние имеют в себе признаки нескольких родов театральных пьес (главным образом мистерий и фастнахтшпилей, но они не остались без влияния представлений «дурацких ассоциаций», комедии dell'arte, репертуара английских комедиантов, позднее иезуитской драмы и т.д.). Это и побудило нас остановиться на этом специфическом термине «пуримшпиль». Исполнителей-актеров мы будем называть еврейским народным термином «пуримшпилеры», так как и здесь существующая терминология не совсем соответствует этому понятию. Пуримшпилеры не были профессиональными актерами. Это невозможно было уж по одному тому, что играть приходилось ведь только один день в году, но за игру они получали плату, которая чаще всего и распределялась между исполнителями. Мы встречаем немало трупп, состоявших из близких родственников.

Мы уже отметили, что в XIX ст. пуримшпили уже не были ведущим жанром в области еврейского театра. Просветители, начиная с конца XVIII ст., боролись за новый театр, который стал бы пропагандистом их идей в еврейской среде. В предисловии к своей пьесе «Lajxtzin un fremelaj» (Легкомыслие и ханжество, 1798 г.) Арон-Гале Вольфсон пишет: «Настоящая попытка создать комедию, за которой последуют дальнейшие, если она вызовет одобрение просвещенного читателя, и которая должна служить развлечением в наш праздник Пурим, вместо обычно исполняемых столь бессмысленных и не соответствующих цели арлекинад, не будет, надеюсь, осуждена никем из любящих правду людей» [Di komedies 1933 160]. Слово «пуримшпилер» стало ругательным словом в устах актера нового еврейского профессионального театра. Мы однако не должны забывать, что в свое время пуримшпилер, скромный народный лицедей, смог завоевать место для театра в еврейском быту, для театра однодневного, но не сдавшего своих позиций в течение столетий.

За небольшими исключениями все варианты «Ахашверош-шпилей» записаны нами в годы 1937–1940. В эти годы уже нелегко было найти таких лиц, которые помнят тексты и напевы пуримшпилей. И если нам все же удалось записать немалое количество вариантов разных пьес, то это в значительной степени благодаря исключительно преданной и старательной работе наших друзей и корреспондентов фольклорного отдела Кабинета

еврейской культуры АН УССР. Особо хочется отметить заслуги М. Брейтера, писателя и учителя средней школы колонии Ингулец (Днепропетровской обл.), Ш. Купершмида, учителя средней школы Белой Церкви (Киевская обл.) и доктора Фриша из г. Коломыя. Во всей своей многолетней и систематической музыкально-фольклорной собирательской работе я многим обязан людям, охотно и с большой готовностью и любовью помогавшим мне в работе. Особенно чувствовал я эту ценную помощь при собирании и записывании давно забытых пьес из репертуара еврейского старинного народного театра.

Считаю своим приятным долгом выразить свою искреннюю благодарность всем исполнителям, которые потратили немало сил и энергии для того, чтобы восстановить в памяти игранные ими 20–30 лет назад (до дня наших записей) пьесы и по возможности зафиксировать малейшие детали текста, мелодий, манеры исполнения и пр. Они прекрасно сознавали, что в результате нашей совместной с ними работы наша наука получит новые материалы, имеющие важное значение не только для истории еврейского народного театра.

---

[1] Пурим празднуют в память избавления евреев от козней Амана, добившегося было приказа персидского царя Ахашвероша (Артаксеркса) об их уничтожении. Благодаря Эсфири, жене царя, и ее дяде Мордехаю этот приказ был отменен, а Аман казнен. Празднуется в 14-й день месяца адара, за месяц до Пасхи.

[2] В данном случае для нас не играет роли большая или меньшая близость различных театральных элементов к театру в более узком смысле слова. Богатый театральными элементами обряд или отдельные моменты богослужебного культа приурочены к известному времени и месту и почти не знают развития. Исполнение их канонизировано. В народных играх таких ограничений значительно меньше, и они нередко допускают развитие, а иногда и переходят в бытовые сценки [Белецкий 1923, 19–20].

[3] И в народных играх, обрядах и пр., т.е. в театральности периода до образования театра как такового, нельзя усматривать некую выдержанную линию развития сплошной национальной самобытности, обрываемую под влиянием «чужого», извне пришедшего театра. И игры, и обряды, как и все остальные формы народной культуры и искусства, испытывают влияние разных народов и сами в свою очередь влияют на культуру и искусство других народов.

[4] Но и в этом случае многое важное для изучения истории театра не сохранилось. Здесь фиксированы даты постановок и названия пьес, но сами пьесы не сохранились. Некоторые из них, в том числе «Артаксерксово действо», бесследно исчезли.

[5] См. Приложение 1 «К вопросу об изучении репертуара еврейского народного театра (Пуримшпиль)».

[6] О печатных изданиях Ахашверош-шпилей XVIII ст. см. работу М.Вайнрайха. Там дается описание пьес, изданных в 1718, 1720, 1763 и 1774 гг., а также рукописного экземпляра пьесы Akta Ester, находящейся в Оксфордской библиотеке. Вайнрайх приводит ряд отрывков из этих пьес [Wajnrajx 1928]. См. также названную работу Цинберга «Purim-špil in faršejdene cajtn».

[7] Шипер пробует выявить те отдельные реплики в тексте пуримшпилей, которые свидетельствуют о том, что эти пьесы пелись. Он упоминает также о традиции пуримшпилеров петь тексты своих ролей. О самой же музыке он ничего не говорит.

[8] Этот том закончен в 1946 г., редактировался автором в 1958-60 г. и отражает публикации, известные ему в тот момент (Э.Б.).

[9] Хоть эти пьесы часто носили и другие названия: «Ахашверош-шпиль», «Королева Эсфирь» («Ester hamalke»), «Падение Амана» («Homons mapole») и др.

[10] Наш вариант пьесы «Голиас-шпиль».

Фрагменты тома V:
ст. 524-530

PROLOG

Foreder:

Zajt gedild un geštilt,
Majne balibste heren,
Un dize akten velun mir ajx
Ject ton cu bakleren.
Ot dize akten veln mir ajx
Ject ton cu derlangen,
Ot do vet bald undzer foter Jicxok
Bald aher arajngejn.

ERSTER AKT

1-te scene

(Jicxok kumt arajn)

bim bam ba — am, bi ri ba bam bim bam ba — am,

parlando

bi - ri ba bam bim bam bam, bam bim bam bam. Be - jc še-

nojl - do be - jon - tev, maxt Raše: „Loj soj - xel". Aj, iz dox di

ka - še, So - re - Mal - ke hot dox ojx ge - lejgt an ej, hot men im

nit ge - tort e - sn, a - zej z'dem ej tor men nit e - sn.

Jicxok:

Bi ba bam bam bim bam bam,
Biri ba bam bim bam bam,
Biri ba bam bim bam bam
Bam bim bam bam
Bejc šenojldo bejontev,
Maxt raše: «Loj sojxel.»
Aj, iz dox di kaše, Sore-Malke hot dox ojx gelejgt an ej,
Hot men dem ej nit getort esn,
Azoj z'dem ej tor men nit esn.
Tejke, blajbt an abaje.

2-te scene

Jicxok: Ejsov bni!

Ejsov: Hinejni!

Jicxok ♩. = 58

Majn ba - lib - ter zun Ej - sov,

♩ = 96

ix bin dox šojn alt, majn po - nem hot dox šojn nit

kejn ge - štalt. ix vejs nit, ix vejs nit dem

tog fun maj-nem nojt, ix vejs nit, ix vejs nit dem
tog fun maj-nem tojt, drum bet ix dix, oj, majn zis kind,
lojf že v'a fajl fun boj-gn un breng mir a-her a ge-
kexe, s'zol far mir toj-gn. Az d'vest brengen di ma-ta-mim un
s'vet mir zajn ge-fe-ln, vel ix dix benčn far majn
rit.
tojt un far maj-nem le-bn. Ti de ra ra
ram, tide ra ra ra ra ram, ti de ra ra ra, ti re re ra
raj ra ram. Drum bet ix dix, oj, majn lib kind, ox, lojf že gix un ge-
švind un breng a-her a gekexe fun a jun-ger hind.

Jicxok:

Majn balibter zun Ejsov,
Ix bin dox šojn alt,
Majn ponem hot dox šojn nit kejn šum geštalt.
Ix vejs nit, ix vejs nit fun majnem nojt,
Ix vejs nit, ix vejs nit dem tog fun majnem tojt.
Drum bet ix dix, oj, majn lib kind,
Ox, lojf že vi a fajl fun bojgn
Un breng mir aher a gekexc fun a junger hind.
Az du vest brengen di matamim un es vet mir zajn gefeln,
Vel ix dix benčn far majn tojt un far majn lebn.
Tide ra ra ram,tide ra ra ra ra ram,
Tide ra ra ram, tide ra ra ra ram.
Drum bet ix dix, oj, majn lib kind,

Ox, lojf že gix un gešvind
Un breng mir aher a gekexc
Fun a junger hind.

3-te scene

Rivke: Jankev majn kind,
Kum aher gix un gešvind.
X'hob gehert fun dajn foter Jicxokn rejd mern,
Az er vil dox far zajn tojt di broxes avekgebn.
Ix hob gehert fun dem foter Jicxokn,
Az er hot geton mit dajn Ejsovn rejd mern,
Az er vil dox im far zajn tojt di broxes avekgebn.

Jankev: Nit dermon mir dem tatns nomen.
Vorem far nojt
Vet er mir gebn dem tojt.

Rivke: Lojf majn zun, in štal arajn un nem cvej cigelex.
Di felxendlex tu onet af di hent un afn haldz un lojf glajx cum tatn in gecelt.

4-te scene

Jankev: Štej uf, tate, ix hob dir gebraxt a gekexc azoj vi du host lib, kedej zolst mix benčn.

Jicxok: Mi ato, bni?

Jankev: Ejsov binxo bexorexo.

Jicxok ♩= 88

Bejg zix on, majn ba-lib-ter zun, cu mir,
ix vel no-or, oj, ajn tap ton dir. Ti-di ra ra ra ro, tiri
ra ra ra ra ra, ti ri ra ra ra ra, ti ri
ra ra ra ra ra. Bejg zix on, ma-ajn ba-lib-ter zun, cu mir,
ix vel do-ox ajn kuš ton dix. Der kol fun Jan-kej-vn, vos
er iz in ge-eelt, di hent ix fun Ej-so-vn, vo er

Parlando ♪. =84

iz ajn menč fun feld. Got zol dir ge-bn dem toj fun
hi-ml mit di fet-kejt fun der erd. Es zol zix ba dir
kejn-mol nit ojs-ne-men kejn guts un kejn gelt. Ven der Bruder
Jankejv vet zajn ge-fa-ln, ve-stu zajn der-hoj-bn, vest i-ber
im nit zajn kejn har. O-ber az der Bruder Jankejv vet
di-nen got, vet gejn in gots ge-bot, vest dan dar-fn kejen zaj-bed.

Jicxok: Bojg zix on, majn balibster zun, cu mir,
Ix vel dox, oj, ajn tap ton dix.
Bojg zix on, majn balibster zun, cu mir.
Tiri ra ra ra ra ra
Tiri ra ra ra ra,
Tiri ra ra ra ra.
Bojg zix on, majn balibster zun cu mir,
Ix vel dox ajn kuš ton dix.
Der kol fun Jankevn, vos er iz in gecelt,
Di hent iz fun Ejsovn, vos er iz ajn menč fun feld.
Got zol dir gebn dem toj fun himl
Mit di fetkajt fun der erd,
Es zol ba dir kejnmol nit ojsnemen
Kajn guts un kajn gelt.
Ver s'vet dix benčn, zol jener zajn gebenčt,
Ver s'vet dix šeltn, zol jener zajn farfluxt.

5-te scene

5 Ejsov ♩=160

Štej uf, ta-te, ix kum on fun majn ge-

jeg, es hot mir, ta-te, baglikt majn veg.
Ta ram ta ri ri ra ra, ra ra ra....
ix bin, ta-te, zejer mid, ix hob dir gebraxt a ge
kexe fun a jin-ger ind. Ta ram tarirara ra ra ra ram.

Ejsov:

Štej uf, tate, ix kum on fun majn gejeg,
Es hot mir, tate, baglikt majn veg.
Taram ta-riri ra ra.
Ra ra ram
Ix bin, tate, zejer mid,
Ix hob dir gebraxt a gekexc fun a junger hind.
Taram ta ri ra ra ra ra ra ram

6 Jicxok

Ox, ver iz dos der me-e-enĕ, vos hot
mir ma-ta-mim ge-maxt un er hot mir
her-cu ge-braxt, un ix hob im ge-
benĕt fajn, oj, ge-benĕt zol er zajn

Jicxok:

Ax, ver iz es der menč, vos hot mir matamim gemaxt
Un er hot mir ahercu gebraxt,
Un ix hob im gebenčt fajn,
Oj, gebenčt zol er zajn.

7 Ejsev ♩=76

Aj vej, aj vej, aj vej, aj aj aj a — aj,
aj aj aj aj aj aj aj. Oj. Vej, ta-te
li-bin-ker, s'šojn-dox cvej mol, az er hot mix op-ge-nart
aj aj aj aj aj, aj aj aj aj. Ejn-mol, ta-te
li-bin-ker, aj gor on a co-ol, a-cind, ta-te
li-bin-ker, šojn a cvej-te mol. Aj aj aj aj,
aj aj aj aj.

Ejsov:

Aj vej, aj vej, aj vej, aj, aj, aj a-aj,
Aj, aj, aj, aj, aj, a-aj.
Oj vej, tate libinker,
Šojn dox cvej mol, az er not mix opgenart.
85. Aj, aj, aj, aj, aj, aj, aj aj, aj, a-aj.
Ejnmol, tate libinker, aj, gor on a col,
Acind, tate libinker, šojn a cvejtn mol.
Aj, aj, aj, aj, aj, aj, aj, aj.

8 Jierok ♩=96

Li-ber zun! Vos že zol ix, oj,
mit dir ton? S'iz ge-ku-men der bru-der Jan-kev un er hot
ojs-ge-nart bro-xes fun mir, mi-stu-me iz er kli-ger far

По вопросам заказа и приобретения литературы обращаться по адресу:

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДУХ І ЛІТЕРА»
Национальный университет «Киево-Могилянская академия»
ул. Волошская, 8/5, комн. 210, Киев 70, Украина, 04070
Тел./факс: +38(044) 425-60-20
E-mail: *duh-i-litera@ukr.net (отдел сбыта); litera@ukma.kiev.ua (издательство)*
Предоставляем услуги: «Книга – почтой»

Издатели: *Константин Сигов, Леонид Финберг*

Редактор: *Ольга Яковлева*
Литературный редактор: *Наталия Риндюк*
Технический редактор: *Светлана Невдащенко*
Компьютерная обработка изображений: *Анастасия Гуленко, Владимир Покидайло*
Английский перевод: *Мария Привен*
Редактор английского текста: *Джереми Боровиц*

В художественном оформлении издания использованы работы *Ольги Рапай-Маркиш*

Печать и переплетные работы:

МАЙСТЕР КНИГ

г. Киев, ул. Выборгская 84,
тел. (044) 458 0935
e-mail: info@masterknyg.com.ua
www.masterknyg.com.ua
Свидетельство о регистрации ДК № 3861 от 18.08.2010 г.